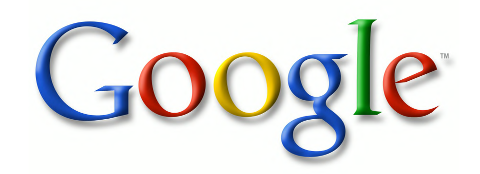



THEORIE DER BAVKVNST
ERSTER BAND
ARCHITEKTVR
ÄSTHETIK
3. AVFLAGE
HERMAN SÖRGEL

10,—


1837
ARTES
VERITAS
SCIENTIA
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
TUEBOR
SI QUAERIS PENINSULAM AMOENAM
CIRCUMSPICE
COLLEGE
OF
ARCHITECTURE



THEORIE DER BAUKUNST

Band I

Architektur-Ästhetik

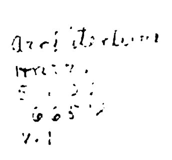
von

HERMAN SÖRGEL

Dritte erweiterte Auflage

München 1921
Piloty & Loehle, priv. Verlags- und Kunstanstalt

Universitäts-Buchdruckerei von Dr. C. Wolf & Sohn in München



Inhaltsverzeichnis

Angewandter Teil.

Vorwort zur dritten Auflage

Das Erscheinen der beiden ersten Auflagen meiner »Architekturästhetik« fiel in die ungünstigsten Kriegsjahre. Und nicht nur die schlechten Zeitverhältnisse, auch manche andere Sorge begleitete das Buch, an dem ich fast ein Jahrzehnt gearbeitet hatte, auf seinem Wege. Die Technische Hochschule, bei der ich den ersten (historischen) Teil der Arbeit als Dissertation einreichte, wies mich ab. Einer zweiten Dissertation »Das Konkavitätsgesetz mit besonderer Beziehung auf den architektonischen Kugelraum«, die eine Anwendung und einen praktischen Nachweis der hier vertretenen Raumauffassung erbrachte, ging es ebenso. Ich sollte, um die Doktorwürde zu erlangen, eine Kirche in Oberitalien abmessen, weil sich ein Professor für diese Maße interessierte. Nach ästhetischen Fragen, nach dem Wesen der Baukunst zu forschen, galt als verstiegen und vermessen. Nach einiger Zeit der Entmutigung wandte ich mich mit erneutem Interesse dem Ausbau meiner Arbeit zu und versuchte, sie kürzer und klarer zu fassen. Die günstige Aufnahme, welche die erste zu Neujahr 1918 erschienene Auflage fand, ließ in mir den Plan reifen, einen zweiten (eventuell dritten) Band folgen zu lassen und das ganze Werk allmählich zu einer »Theorie der Baukunst« auszubauen. So taufte ich schon in der zweiten Auflage den Titel »Einführung in die Architekturästhetik, Prolegomena zu einer Theorie der Baukunst« um in den Sammeltitel »Theorie der Baukunst. Erster Band: Architekturästhetik«. Der zweite Band soll eine »Architekturgeschichte« — und zwar ganz im Sinne der im ersten Band entwickelten Ideen — werden. Als drittes abschließendes Werk denke ich mir eine »Architekturstillehre«, ebenfalls im engsten Anschluß der beiden Vorarbeiten. Die Begründung und innere Organisation dieser drei Bände wird im ersten Kapitel des zweiten Teiles der hier vorliegenden dritten Auflage in großen Umrissen angedeutet.

Zunächst galt es die »Ästhetik« als das grundlegende Fundament der ganzen Theorie nochmals um- und auszuarbeiten, zu korrigieren und zu ergänzen. Dazu gab mir der inzwischen notwendig gewordene Neudruck Gelegenheit; darin kamen mir das große Interesse und die vielen Anregungen,

die ich aus allen Teilen Deutschlands durch mündlichen oder schriftlichen Gedankenaustausch mit hervorragenden Theoretikern und Praktikern empfing, entgegen. Ihnen allen, so besonders den Herren Ministerialdirektor v. Reuter, Geheimrat Bestelmeyer, Haase, Schmarsow und Strzygowski, den Professoren Behrens, Billing, Brinckmann, Elsässer, Frankl, Riemerschmid, Schultze-Naumburg und Schumacher spreche ich auch an dieser Stelle meinen herzlichen Dank aus. Adolf v. Hildebrand, der an meiner Arbeit regen Anteil genommen hatte, und dem vortrefflichen Fritz Höber, mit dem die Architekturwissenschaft einen ihrer besten Köpfe verlor, kann ich leider nicht mehr auf diesem Wege danken. –

Jeder der drei Teile wurde um ein Kapitel erweitert. Im historischen Abschnitt waren Vitruv und Alberti bei den ersten Auflagen zu kurz besprochen worden. Besonders Alberti war inzwischen durch die Theuer'sche Übersetzung und das gründliche Werk Flemmings zu erhöhter Bedeutung gelangt; ich widmete ihm das erste Kapitel. Zu den Absätzen über Schinkel, Semper, Vischer, Schopenhauer, Worringer, Wölfflin, Schmarsow und vor allem Brinckmann wurden Ergänzungen gemacht. Andere Ästhetiker und Forscher wie z. B. Cohen, Volkelt, Stern und Burckhardt, die von einigen Kritikern mit Recht vermißt worden waren, fanden kurze Erwähnung, soweit sie den Zusammenhang nicht zu sehr belasteten.

Im theoretischen Abschnitt war durch den Plan, die »Ästhetik« zu einer »Theorie der Baukunst« auszubauen, eine grundsätzliche Auseinandersetzung der drei Kunstwissenschaften »Ästhetik«, »Geschichte« und »Stillehre« geboten. Sie ergab das schon erwähnte neue Kapitel. Im Wesentlichen ist dieser Teil, abgesehen von vielen Ergänzungen – z. B. über Mystik, über Proportionen und über die Fundamentalbegriffe in der bildenden Kunst – im Prinzip sich gleichgeblieben. Ich versuchte das »Seelische im Wahrnehmungsgehalt der Architektur« klarer zu entwickeln. Die Analyse des »Optischen« erfuhr mehrere erläuternde Zusätze. Das Kernproblem meiner Theorie, nämlich die Totalität des baulichen Kunstwerks, wurde überall stärker betont. Vor allem aber war ich bestrebt, das letzte und wichtigste Kapitel über das Wesen der Architektur vorsichtiger und zugleich deutlicher zu gestalten.

Im dritten Abschnitt des Buches habe ich außer verschiedenen Zusätzen – z. B. über moderne Baumaterialien und über Denkmalpflege – ein eigenes Kapitel über »Erziehungsfragen« eingefügt. Gerade heute, wo die Schulreformen vielfach von parteiischen und politischen Absichten beeinflußt werden, ist es wichtig, darauf hinzuweisen, wie sich die Ausbildung des Baumeisters aus dem Wesen seiner Kunst entwickeln muß, und wie auch auf diesem Gebiet eine Ästhetik entscheidende Normen aufstellen kann.

Dem berechtigten Vorwurf, daß ich so viele Fremdwörter gebrauchte, suchte ich soweit als tunlich durch Verdeutschung dieser Worte zu begegnen.

Der Wunsch nach Abbildungen wird im zweiten Band seine ganz besondere Art der Erfüllung finden; in einer kurzgefaßten systematischen Ästhetik muß man auf Bilder verzichten. Von einer »Bibliographie« habe ich abgesehen, weil eine solche – falls sie auf Vollständigkeit abzielt – allein schon ein Buch füllen würde, und weil meine Arbeit nicht für den Philologen geschrieben ist. Die wichtigsten, vielfach ergänzten Literaturangaben finden sich überall im sachlichen Zusammenhang des Textes. Den ursprünglich beabsichtigten Abdruck wissenschaftlicher Kritiken über die beiden ersten Auflagen dieses Buches, die inhaltlich von großem sachlichen Interesse sind, unterließ ich ebenfalls wegen ihres zu großen Umfanges. Die drei Bildnisse von Alberti, Schinkel und Vischer konnten in letzter Stunde durch das freundliche Entgegenkommen des Verlages noch eingefügt werden.

Das Buch war längere Zeit vergriffen, der Nachdruck hat sich etwas verzögert. Ich konnte die Wartezeit gut nützen, und wenn ich auch nach der Kritik eines Münchener Hochschulprofessors »noch nicht das nötige Alter habe, um eine Architekturästhetik zu schreiben«, schicke ich die dritte Auflage doch in dieser neuen Form mit den besten Hoffnungen in die Welt.

München im Januar 1921

HERMAN SÖRGEL

Zur Einführung

Anlaß zu diesem Buche gab das Bedürfnis, den vielen sich oft widersprechenden Einzelforschungen gegenüber eine kritische, selbständige Stellung einzunehmen und den mannigfachen Gedanken, verwirrenden, meist wenig begründeten Ansichten, wie sie täglich — besonders in Zeitschriften — auftauchen, ein *systematisch* aufgebautes Urteil auf breiterer Basis entgegenzusetzen. Es möchte die Frage: Was ist Architektur? beantworten. Dabei handelt es sich selbstverständlich nicht um eine Theorie der *Bautechnik*, sondern der *Baukunst*, also um eine Ästhetik. Den Mangel eines ästhetischen Leitfadens empfindet heute jeder ernste Architekturstudierende, der sich mit dem Wesen seiner Kunst gründlich auseinandersetzen will. Weder in der Schule noch in der Praxis, weder in philosophischen Werken noch in Fachzeitschriften kann er einen vollbefriedigenden Aufschluß finden. Er schwankt meist von einer künstlerischen »Überzeugung« zur anderen und endet ohne zuverlässiges Fundament oft in persönlicher Einseitigkeit, die bei jeder anderen Kunst vielleicht ihr Gutes haben mag, gerade aber in der weitverzweigten, sozialfundierten Baukunst sicher nicht zu billigen ist. Die Unsicherheit und Ungeklärtheit in der Architekturauffassung der Gegenwart lastet auf allen, die Sinn und Herz für künstlerische Raumgestaltung haben.

Es war durchaus nicht die Absicht des Verfassers, mit einer *von Grund aus neuen* ästhetischen Betrachtungsart an das Sondergebiet der Baukunst heranzutreten. Obschon das *spezialisierende* Interessengebiet in vielen Zweigen der Ästhetik verhältnismäßig wissenschaftliches Neuland darstellt, so wurde die ästhetische Seite der Architektur doch schon von den verschiedensten *Ausgangspunkten* aus angepackt. Bei dem bloßen Versuch, hier eine absolut neue philosophische Theorie aufzustellen, würde man sehr bald die — allerdings vielleicht in anderer Form erscheinenden — Spuren eines Vorgängers vorfinden oder, wenn dies nicht der Fall wäre, fruchtlos am eigentlichen Ziel vorbeigehen, ohne es deutbar zu Gesicht bekommen zu haben.

So unwahrscheinlich es ist, hier einen völlig neuen Weg zu finden, muß man es jedoch als eine Lücke in der einschlägigen Literatur empfinden,

daß das viele Nützliche und Vortreffliche der angewandten Architekturästhetik wenig allgemeine *Sichtung*, ordnende *Zusammenfassung* und kritische *Gegenüberstellung* gefunden hat. Während über andere, mit dem Menschenleben nicht so eng verknüpfte und nicht so bedeutungsvolle Künste schon lange eigene Theorien bestehen, fehlen sie für eine aus sich herausgewachsene und auf sich selbst gestellte Bauästhetik. Durch sie sollen die verschiedenen vorhandenen Anschauungsweisen und Methoden auf ihre Lebensfähigkeit und Zulänglichkeit geprüft werden, das so Gesiebte aneinandergefügt und ergänzt, und die noch weniger erforschten Wertgebiete der erneuten Aufmerksamkeit empfohlen werden. Man kann auf dem Gebiete der Architekturästhetik eine Menge von Einzelforschungen überschauen, die einen unabweisbar richtigen Kern enthalten und deren gegenseitige Widersprüche — wenn solche auftreten — manchmal nur scheinbar sind. Der Leser, welcher die einzelnen Forschungen in zufälliger Reihenfolge und Anzahl kennen lernt, wird zwar im allgemeinen deren Richtigkeit nicht leugnen, aber ihre gleichzeitige Geltung in widerspruchsloser Einheit nur dann zugestehen können, wenn er sie aufmerksam vergleicht und zugleich einen höheren, umfassenderen Standpunkt einnimmt. *So entstehen — will man sich nicht einseitig zu der Auffassung eines einzelnen bekennen — das Problem und das Bedürfnis nach zusammenfassender, abschließender Gestaltung der gewonnenen Ergebnisse.* Es ist ein Naturgesetz jeder Wissenschaft, daß in Perioden — den Gezeiten des Meeres vergleichbar — auf die Einzelforschungen die Gesamtdarstellung folgen muß, damit durch eine solche Reorganisation der isolierten Kräfte die Gesamtenergie nicht zersplittert werde, und durch einen rechtzeitigen Rück- und Umblick die Wegerichtung, nach welcher der nächste Vorstoß erfolgen soll, vorgezeichnet bleibe.

Dazu kommt ein weiterer, nicht minder bedeutungsvoller Berechtigungsgrund zur Pflege einer systematisch zusammenfassenden Bauästhetik. Es besteht gerade in der Architektur heute ein scharfer Gegensatz zwischen *Künstlern und Theoretikern*, den fachmännisch und den historisch oder philosophisch Gebildeten. Der Gegensatz ist oft nur ein eingebildeter. Beide würden sich durch gegenseitiges Kennenlernen fördern. Eine Brücke zwischen ihnen könnte allein durch den Versuch einer Vermittlung — auch wenn sie an sich selbst nichts Neues brächte — für die *Sache* sehr von Vorteil sein. Schon Vitruv forderte, daß in der Architektur Theorie und Praxis (ratiocinatio et fabrica) Hand in Hand gehen sollen. Mit Unrecht verachtet der schaffende Künstler die Ästhetik als »graue Theorie«. Zwar ist er nicht auf sie angewiesen, und sicher ist jene Meinung Fernows, daß die Kunst nicht ohne Theorie bestehen könne, irrig. Aber man darf hier keinen einseitig fanatischen Standpunkt vertreten. Für andere Kunstgattungen

mag die Verachtung der Künstler gegen die Ästhetik sogar einige Berechtigung haben. Jedoch in der Architektur, wo Wahrheit und Schönheit in einem besonderen — wie sich zeigen wird — viel wichtigeren und einschneidenderen Verhältnis zueinander stehen als in anderen Künsten, wo ferner das eigentlich Künstlerische so sehr von den Fragen der reinen Technik, des Verkehrs, der Hygiene und so vieler ökonomischer und rein praktischer Fordernisse gefährdet werden kann, wo endlich die Verantwortung wegen der langen Dauer und des kulturellen Einflusses von Bauten eine ungleich größere als in den meisten anderen Künsten ist, gerade hier, wo durch die reinen »verstandesmäßigen« Zweckrücksichten schon soviel gesündigt wurde, bedarf es des verstandesmässigen Gegengiftes, nämlich der Ästhetik.

Absichtlich wurde im folgenden unterlassen, den einzuschlagenden Gedankenweg mit einer Übersicht über das Gesamtstoffgebiet, die Systeme und die Methoden der Ästhetik einzuleiten. Eine flüchtige Auseinandersetzung der Ästhetik »von oben« und »von unten«, der »normativen« und »deskriptiven«, der »objektiven« und »subjektiven« Ästhetik usw. könnte vorerst doch noch nicht viel mehr als ein Verzeichnis von ziemlich inhaltslosen Namen und Bezeichnungen werden. Es würde leicht daraus ein Vorurteil für oder gegen eine bestimmte Forschungsart, eine Beeinflußung zu Gunsten oder Schaden einer einzelnen Kunstauffassung, bevor diese selbst etwas näher skizziert ist, entstehen. Ebenso wäre eine Scheidung in »Künstlerästhetik« und »Ästhetik als Teilgebiet philosophischer Disziplin« für das hier vorschwebende Ziel nur verwirrend und unpassend. Wichtiger scheint es, sogleich auf das besondere Stoffgebiet der Architektur einzugehen, und durch geeignete Forscher eine kurze Zusammenstellung derjenigen Literatur, welche für die Bauästhetik in Frage kommt, folgen zu lassen. Es kann sich dabei nicht um eine erschöpfende Geschichte der Architekturästhetik handeln; ein anderes Endziel schwebt dieser Abhandlung vor. Sie will vielmehr durch eine möglichst knappe Auswahl der bedeutendsten Bauästhetiker »in medias res« führen, besonders die Hauptrichtungen des vergangenen Jahrhunderts in Umrissen geben und durch deren Gegenüberstellung und Vergleich zu einem eigenen, selbständigen Urteil anregen und hinleiten. Auf Grund dieser vorbereitenden, historischen Kenntnis wird sich dann im zweiten, theoretischen Abschnitt eine Methode herauskristallisieren, welche sich endlich im dritten, praktisch angewandten Teil in ihren einzelnen, wichtigsten Punkten und deren Beziehungen zueinander deutlicher bewähren soll.



LEON BATTISTA ALBERTI

Historischer Teil

Erstes Kapitel

Anfänge der Bauästhetik. – Vitruvius Pollio. Leon Battista Alberti

Die Bedeutung der Architektur als Mutter aller Künste wurde schon im Altertum theoretisch erkannt. Leider sind aus den frühesten Epochen der Geschichte keine Schriften über die Baukunst erhalten. Das erste größere Spezialwerk stammt von Vitruv. Im Vorwort seines siebenten Buches über die Architektur erfahren wir, daß die Griechen mehrere und verschiedenartige Theorien – z. B. von Hermogenes – besaßen. Von diesen sind heute allerdings nur noch wenig Spuren aufzuweisen. Offenbar wurde die Architektur in der griechischen Kunstliteratur gegenüber der Plastik und Malerei bevorzugt. Kann man die verlorenen Schriften auch nicht mehr im Wortlaut studieren und ist also mehr oder weniger auf Mutmaßungen angewiesen, so darf man doch wohl mit Recht annehmen, daß die klassische Zeit der hellenischen Kultur, wie auf allen anderen Gebieten der Kunst und Philosophie, ebenso hier bahnbrechend gewesen war. Aristoteles, Plato und Plotin haben späterhin den größten Einfluß auf die Entwicklung der gesamten Ästhetik gewonnen. Plato hat um die Architekturästhetik insofern ein besonderes Verdienst, als er der Lehrer und Anreger Albertis, des eigentlichen Begründers der Kunstwissenschaft und des hervorragendsten Bautheoretikers der Renaissance, wurde.

Aus der klassischen Kulturperiode der Römer ist ein Literaturwerk überliefert, welches in seiner Vollständigkeit und Abgerundetheit die älteste erhaltene Theorie der Architektur darstellt: Vitruvs zehn Bücher über die Baukunst. Dieses ausführliche Werk, welches eine so große Berühmtheit erlangte, ist in seinem Werte stark überschätzt worden. Es hat – wie neuere Forschungen darlegen – für uns eigentlich nur noch historische Bedeutung. Die Bücher Vitruvs geben im Großen und Ganzen ein ziemlich unklares und zum Teil falsches Bild von den bautheoretischen Ansichten des Altertums. Sie decken sich in manchen Punkten mit Ciceros immerhin bedeutenden ästhetischen Grundanschauungen; in der Hauptsache jedoch sind die Definitionen unkritisch und leiten sich aus mißverstandenen und verstümmelten

hellenistischen Quellen her. Die große Popularität, welche Vitruvs Werk bei der Mit- und Nachwelt erlangte, mag eine kurze Besprechung seines Inhalts an dieser Stelle rechtfertigen.

Vitruvius Pollio »De architectura« ca. 20 v. Chr.

Vitruvius Pollio erkannte in der Architektur die erste, grundlegende und maßgebende aller bildenden Künste. Zu ihrem Verständnis sei es unbedingt notwendig, daß man sich mit ihr nicht nur praktisch, sondern auch theoretisch auseinandersetze. Diese beiden allgemeinsten Motive zu einer wissenschaftlichen Beschäftigung mit der Baukunst kann man gewiß heute noch mit Recht gelten lassen; nicht so die sechs Kategorien mit der übrigen, daraus entwickelten Theorie.

Als vorzüglichste Norm bei der Architekturbetrachtung stellte Vitruv das Proportionsgesetz (ratio proportionis) auf, welches er ungefähr nach folgenden sechs Gesichtspunkten gliederte.*) Die fundamentale Voraussetzung alles Bauens ist die Anordnung (ordinatio), nämlich die quantitative Gliederung und Größenbestimmung der einzelnen Teile in Beziehung auf das Ganze. Ein tieferer philosophischer Zusammenhang der Teile zum Ganzen ist damit jedoch nicht gemeint. Die Symmetrie und Eurhythmie bestimmen diese »Anordnung« noch genauer. Unter Symmetrie verstand Vitruv nicht, was man später im spezielleren Sinne damit bezeichnete, sondern ganz allgemein die Übereinstimmung (consensus) der Gesamterscheinung mit den Einzelmaßen, den Einklang der maßlichen Beziehungen analog dem menschlichen Leibe und der Harmonie seiner Glieder. Ähnlich wird durch die Eurhythmie die schöne Zusammenstimmung (consonantia) aller Höhen, Breiten und Längen bedingt. Die ganze Komposition soll einen wohlgeformten Anblick gewähren, ohne daß damit ein Zusammenklingen des ganzen Bauorganismus in höherem Sinne, wie es später Alberti betonte, gemeint wäre. Die drei quantitativen Kategorien ordinatio, consensus und consonantia wurden von Vitruv überhaupt nur ganz verschwommen von einander abgetrennt und bestimmt. Zu ihnen kommen dann noch drei qualitative, nämlich die Übersicht der Formen (dispositio), das Schickliche (decor) und die Umsicht (distributio). Unter »Übersicht« ist eine geschickte Zusammenpassung verstanden, d. h. es soll eine gewählte, nicht nur quantitative, sondern auch qualitative Ausführung des Bauwerks angestrebt werden. Die Darstellungsformen der dispositio sind Grundriß, Aufriß und Perspektive. Die fünfte Kategorie des »Schicklichen« sind die Eigenschaften des Praktischen, Fehlerfreien, Bewährten und Würdigen wie z. B. die richtige Wahl des Stiles, der Lage nach der Himmelsrichtung und ähnliches. Mit der »Umsicht« endlich sind Gesichtspunkte der Zweckmäßigkeit, des Materials, der Hygiene usw.

*) Näheres siehe Julius Walter »Geschichte der Ästhetik im Altertum«, 1893, S. 796 u. f.

wie die richtige Anpassung an den gegebenen Bauplatz, die zur Verfügung stehenden Geldmittel etc. gemeint.

Diese wenigen Andeutungen erweisen wohl schon, daß hier ganz unvereinbare Faktoren in eine Reihe gestellt wurden, und das Wesen der Architektur in ihrem tieferen Sinn keineswegs erfaßt wurde. Die ganze Kategorienlehre Vitruvs ist recht unklar und läßt die meisten Fragen und wichtigsten Probleme überhaupt offen. Das beste daran ist vielleicht die Unterscheidung zwischen quantitativen und qualitativen Prinzipien, die hier zum erstenmal vorgenommen wurde. Bisher hatte man nur quantitative Normen allein aufgestellt. Die sechs Kategorien begründen nach Vitruv im wesentlichen die Schönheit (venustas). Neben und mit ihr seien noch die Festigkeit (firmitas) und als Drittes die Zweckmäßigkeit (utilitas) zu berücksichtigen. Die Gesetze der Schönheit kommen vor allem beim Tempelbau in Betracht, die der Festigkeit beim Festungsbau und die der Nützlichkeit beim Privatbau. Durch die Festigkeit und Zweckmäßigkeit wird zwar die Schönheit noch nicht garantiert, aber sie hängen beide aufs innigste mit ihr zusammen. Und alle Gattungen von Bauten, die der firmitas und utilitas entsprechen, sollen zugleich schön sein. Auch hier in diesem wichtigen Abhängigkeitsverhältnis zwischen Schönheit und Zweck vermißt man bei Vitruv ein tieferes Eingehen auf die ästhetischen Zusammenhänge. Das eigentliche Problem wurde umgangen.

Betrachtet man Vitruvs Theorie im Großen und Ganzen, so ergibt sich als ihre durchgehende Norm und wichtigste Tendenz das Gesetz der Formen. Die Quintessenz ist das Ebenmaß, welches in den Proportionen liegt. Auf Grund der Symmetrien- und Proportionslehre wurden ganz bestimmte Zahlen- und Größenverhältnisse z. B. für den Tempelbau nach der Maßeinheit des Säulen- oder Triglyphendurchmessers — freilich ohne nähere Begründung rein aus der Erfahrung — entwickelt. Es sind also vorzüglich die höheren Gesetze der optischen Formenschönheit — nicht so sehr Zweck, Material und Konstruktion —, welche für Vitruvs Auffassung maßgebend waren. Die Analyse psychologischer Stimmungswerte wurde ganz vernachlässigt. Man hat bei der Lektüre von Vitruvs zehn Büchern nie das Gefühl, daß zwischen ihm und seiner Kunst ein verinnerlichtes Verhältnis bestanden habe. Seine Ausdrucksweise gerade bei den wichtigsten Erörterungen über das Wesen der Architektur bleibt nüchtern und gezwungen. Ein gewisser Ordnungssinn, angeregt durch das Schönheit suchende Auge, nicht der kritische Verstand und das warme künstlerische Gefühl sprechen aus Vitruvs Schriften. Sie sind weder das Werk eines Künstlers noch das eines Philosophen, sondern mehr eines äußerlich schematisierenden Naturwissenschaftlers, der — obgleich er viel mit philosophischen Ausdrücken um sich warf — doch nur ein äußerliches Ordnungsprinzip aufstellte, ohne es in einem höheren philosophischen System verankern zu können.

Im Mittelalter gerieten die Kunsttheorien des Altertums in ziemliche Vergessenheit. Durch die zum größten Teil mündliche Tradition der Bauhütten wurde die schriftliche Überlieferung fast ganz verdrängt. Vitruvs zehn Bücher über die Architektur verdanken es vorzüglich den Bestrebungen und Anregungen Karls des Großen, daß sie in mehreren Abschriften deutscher Klöster erhalten geblieben sind. Später waren sie lange Zeit wieder verschollen, bis sie zufällig Anfang des fünfzehnten Jahrhunderts bei einer Suche nach alten Schriften von Poggio im Kloster von St. Gallen ans Tageslicht gefördert und einige Jahrzehnte darauf dann von Alberti kritisch gelesen und verwertet wurden.*)

Während im Altertum und im Mittelalter die Wissenschaft immer erst der praktischen Erfahrung folgte, also auch jede Theorie der Baukunst als Ergebnis erfahrungsgemäß gewonnener Regeln und Gesetze, als zusammenfassender Niederschlag langer Werkstättenarbeit angesehen werden muß; wurde es zur Zeit der Renaissance gerade umgekehrt. Die Theorie ging jetzt der Praxis voraus. Der Humanismus neigte mehr zu wissenschaftlich-literarischen Studien als zu praktischer Weiterarbeit und Fortsetzung der mittelalterlichen Überlieferung. Besonders die Architektur, welche sich durch die Ausgrabungen allmählich zu einem ganz neuen Stile wandelte, wurde Anlaß zu eingehenden Forschungen und Erörterungen. Schon um das Jahr 1400 nahm Brunelleschi Messungen an den Ruinen Roms vor. Alberti hat dann als Theoretiker die Renaissance eigentlich begründet. Vignolas Regeln der fünf Säulenordnungen, die Bücher über Baukunst von Sebastiano Serlio waren lange Zeit eine theoretische Quelle für die Architekten ganz Europas.

Leon Battista Alberti »De re aedificatoria libri decem« 1452.

Der hervorragendste Architekturtheoretiker der Renaissance und der Zeit bis zum neunzehnten Jahrhundert überhaupt war zweifellos Leon Battista Alberti (1404 bis 1472). Seine große Bedeutung auch für die gegenwärtige Kunstwissenschaft wurde erst in neuerer Zeit erkannt und gewürdigt. Insbesondere haben dazu die deutsche Übersetzung der »Zehn Bücher über die Baukunst« durch Max Theuer (1912), ferner eine kritische Darstellung »Die Begründung der modernen Ästhetik und Kunstwissenschaft durch L. B. Alberti« von Willi Flemming (1916) sowie noch verschiedene kleinere Schriften und Dissertationen beigetragen. Erst diese Arbeiten haben den Reichtum von Albertis Werk voll erschlossen, und es ist offenbar, daß dem ersten Bauästhetiker der Neuzeit — besonders in seiner Methode — viel mehr Bedeutung zukommt, als ihm z. B. noch Jacob Burckhardt zumaß, wenn er die zehn Bücher über

*) Bodo Ebhardt: »Die zehn Bücher der Architektur des Vitruv und ihre Herausgeber seit 1484« (1919) bringt eine gute Übersicht über die Vitruvausgaben; sonst allerdings recht wenig.

Architektur den »Versuch einer allgemeinen Bauästhetik, getrübt durch Einmischung älterer Definitionen« (Gesch. § 31) nannte.

Im Gegensatz zu anderen Baukünstlern seiner Zeit hatte Alberti eine rein humanistische Bildung genossen. Er hatte die allgemeinen, grundlegenden Wissenschaften wie Sprachen, Mathematik, Musik und später an der Universität die Rechte und Theologie studiert. Solange er diesen theoretischen Studien oblag, konnte er sich künstlerisch zwar nur nebenbei und dilletantisch betätigen. Daraus entsprang aber eine umfassende schriftstellerische Tätigkeit, deren Hauptwerk die zehn Bücher vom Bauen wurden. Die Anregungen und Quellen hiezu schöpfte Alberti hauptsächlich aus den altrömischen, nicht — wie Vitruv — aus den griechischen Bauwerken. Die mittelalterliche Architektur und besonders die Gotik mußten selbstverständlich dieser heidnisch gesinnten Zeit ganz fremd geworden sein. Alberti konnte in ihnen nur Aufdringliches und Willkürliches finden. Sein Urteil darüber blieb aber im Gegensatz Späterer immerhin sehr maßvoll. Das heidnische Ideal bevorzugte eben die antike Tempelfront vor den mittelalterlichen Kirchen. Das ganze Interesse galt den gewaltigen Trümmerresten Roms. Sie zu retten, jene ganze Kunst und Kultur vor dem Untergang zu bewahren, wurden auch die Beweggründe zu Albertis Bautheorie. Im Titel und zum Teil in der Dispoistion knüpfte das Werk »De re aedificatoria libri decem«, das 1452 vollendet und 1486 gedruckt wurde, an Vitruv an. Albertis Lehrer war aber durchaus nicht Vitruv, dem er immer sehr kritisch gegenüberstand, sondern vielmehr Plato.

Schon Plato hatte das Bauwerk mit einem Organismus verglichen und es als Symbol des Staats- und Weltengebäudes betrachtet. Die Architektur gehöre nicht zu den nachahmenden, sondern hervorbringenden, schaffenden Künsten. Gerade diesen Gedanken griff Alberti auf. Er betonte wiederholt, daß der Architekt nicht nach der Natur, sondern wie die Natur schaffen müßte.

Eine psychologische Auslegung des Baukünstlerischen lehnte Alberti dabei freilich ab, d. h. die Verschiedenheit des Schönheitssinnes entstand für ihn aus Etwas, das von uns nicht gekannt wird. Unbewußt wurde auch Alberti selbstverständlich von seelischen Regungen beeinflußt; denn er ging z. B. von der Tatsache aus, daß dem einen dieses (Weib), dem andern jenes gefalle. Das hauptsächlichste Kriterium bei der Architekturbetrachtung bestand für ihn jedoch im unmittelbar optisch Wahrnehmbaren. Neben dem Auge erkannte er oft auch den Verstand bei der ästhetischen Interpretation ausdrücklich an. Seine Anschauung gipfelte in der Übereinstimmung von Form (Auge) und Gesetz (Verstand) oder — mit anderen Worten ausgedrückt — in der organischen Gestaltung der Idee. Dieses Prinzip vertiefte Alberti dann zu der überaus wichtigen Erkenntnis von der inneren Harmonie und Gesetzmäßigkeit der Kunst überhaupt. Er wies jede äußere Nutzhaftigkeit zurück und ließ nur die in sich ruhende ästhetische Zweckmäßigkeit gelten.

Damit packte er das gerade für die Architektur so bedeutungsvolle und schwierige Zweckproblem, welches uns im folgenden noch ausführlich beschäftigen wird, an der Wurzel und stellte als erster die *Autonomie* der Architektur fest. Wie Alberti die Würde und Selbständigkeit der Baukunst, die jeder anderen Kunst gleich im Werte und Ansehen sind, erkannte und begründete, darin kann er jedem modernen Ästhetiker als Lehrmeister dienen.

Disposition und *Inhalt* der zehn Bücher über die Baukunst sind kurz folgende: In den ersten fünf Büchern wird die Architektur vom Standpunkt der Festigkeit und Zweckmäßigkeit, in den übrigen – mit Ausnahme des zehnten Buches – vom Standpunkt der Schönheit aus betrachtet. Das erste Buch handelt von den Rissen. Es enthält die allgemeinen Grundlagen eines Gebäudes, die Bedingungen des Bauplatzes und der Hygiene. Das zweite Buch ist hauptsächlich eine Baumaterialienkunde, das dritte eine Konstruktions- und Gewölbelehre. Besonders die letztere ist interessant, weil dort die verschiedenen Arten der Gewölbe nach Zahl, Gattung, Material, Konstruktion und zweckentsprechender Anwendung erörtert werden. Alberti hat als erster eine Gewölbetheorie aufgestellt und das Kreuz-, Tonnen- und Kuppelgewölbe, deren zeichnerische Konstruktion sowie technische Ausführung genau erklärt. Das vierte und fünfte Buch entwickeln das Bauprogramm sowohl für Anlagen allgemeiner als auch besonderer Art. Darunter werden alle nur denkbaren Gattungen von Gebäuden, auch alle Ingenieurbauten, eingehend besprochen. Alberti zeigte sich hier als ein ungemein vielseitiger und zugleich ethisch sozial denkender Mensch. Gerade in diesen Kapiteln wird der Unterschied zwischen Vitruv, dem es mehr um seine eigene Berühmtheit, und Alberti, dem es immer nur um die Sache zu tun war, klar. Das sechste Buch, mit welchem die Schönheitslehre beginnt, bringt einen kurzen aber sehr anregenden Abriß der Architekturgeschichte und erörtert die Bedeutung des Materials für den Schmuck. Das siebente Buch handelt vom Schmuck der Sakralbauten. Es enthält die eigentliche Formenlehre und die Lehre über die Säulenordnungen. Alberti entwickelte ausführlich die vier Systeme, welche die Renaissance beherrschen. Die dorische, jonische, korinthische und »italische« Ordnung wurden hier zum erstenmal in der historischen Reihenfolge festgestellt. Das achte Buch handelt vom Schmuck der öffentlichen Profanbauten.

Das neunte Buch über die Privatbauten enthält die kubische *Raumlehre* und damit das Kernproblem von Albertis Ästhetik. Es wurden zweierlei Raumgruppen unterschieden: die flachgedeckten und die gewölbten Räume. Für jede der beiden Gruppen soll eine grundsätzlich andere Wandhöhe eingehalten werden, je nachdem es sich um runde, quadratische, oblonge oder andere Grundrißformen handelt. Aus der Länge und Breite des Grundplanes wird die Höhe bestimmt. Ebenso wie die Decke spielen

dabei die Fenster und Türen eine große Rolle. Hier sind also schon Anfänge zu einer Raumtheorie, d. h. einer Auslegung der Baukunst aus ihren Raumwerten und Maßdimensionen vorhanden. Und wenn man die Theorie Albertis mit den von ihm selbst ausgeführten Bauten — besonders S. Andrea in Mantua — vergleicht, so wird man die Bedeutung und die großen Vorteile, die aus dieser Wissenschaft für die produktive Kunst entspringen, nicht leugnen können. Die eigentlich räumliche Macht und Schönheit der Architektur im Sinne der Konkavität wurde theoretisch von Alberti dabei allerdings nicht erkannt und näher erläutert. Er glaubte z. B., der Architekt entnehme vom Maler seine Architrave, Basen, Kapitäle, Säulen, Giebel usw. Der Wesensunterschied der architektonischen Raumkunst von der malerischen Flächenkunst wurde so von vornherein vernachlässigt. Eingehender und deutlicher setzte sich Alberti mit dem allgemein Ästhetischen der Baukunst — wenn auch an oft verstreuten Stellen — auseinander, und gerade im fünften Kapitel des neunten Buches finden sich ewig gültige Sätze und Gesetze über die architektonische Schönheit.

Alberti suchte und fand das Geheimnis des Schönen vorwiegend in drei Dingen, nämlich in der Zahl (numerus), in der Beziehung (finitio) und in der Anordnung (collocatio). Aus diesen drei Voraussetzungen entstand für ihn zugleich etwas Neues, Selbständiges, Eigenbedeutsames, nämlich das Ebenmaß (concinnitas von concanere), d. h. also das völlig Harmonische. Wenn die Zahl, Proportionierung und Ordnung in allen Teilen zu einer solchen höheren Formung zusammenstimmen, dann erklingt jene »Musik der Verhältnisse« — tutta quella musica —, welche jede Erscheinung wunderbar verklärt und welche dem gleichkommt, was in ihrem Sinne auch die Natur, die oberste absolute Lehrmeisterin, hervorbringt. So sprach Alberti z. B. von einer »musica« der Fassade. Er definierte die Schönheit der Baukunst folgendermaßen: »Die Schönheit ist eine Art Übereinstimmung und ein Zusammenklang der Teile zu einem Ganzen, das nach einer bestimmten Zahl, einer besonderen Beziehung und Anordnung ausgeführt wurde, wie es das Ebenmaß, d. h. das vollkommenste und oberste Naturgesetz fordert.« Die Art der Zusammensetzung muß mit innerer Notwendigkeit (necessitas) erfolgen, so daß nichts hinzugefügt und nichts weggenommen werden kann. Gerade die letztere Forderung ist wichtig und bedeutsam; denn hier ging Alberti bei der Definition der Schönheit weit über Vitruv hinaus, verband mit dem Begriff »Schönheit« ein tiefstes, höchstes Naturgesetz (absoluta primariaque ratio naturae) und gründete damit die Ästhetik letzten Grundes auf etwas Transzendentales.

Das zehnte Buch endlich handelt etwas zusammenhanglos von der Wiederherstellung der Bauwerke. Das ist in großen Umrissen der Hauptinhalt der zehn Bücher, dem im Anschlusse daran noch ein paar Worte

über Albertis städtebauliche Anschauungen folgen mögen. Diese sind im Gegensatz zur übrigen Theorie fast ganz im Geiste des Mittelalters befangen und stellen überhaupt die beste Quelle zum Studium des mittelalterlichen Städtebaues dar. Zugleich bereiten sie aber — theoretisch wenigstens — die neue Auffassung und den Umschwung der Renaissance auch auf diesem Gebiete vor. Alberti erklärte die historisch gewordenen und aus künstlerischem Zeitgeiste entstandenen Wirkungen der Stadträume rein systematisch aus dem momentanen Zustande, ohne ihrer Entwicklung und dem Kunstwollen der Vergangenheit näher nachzuspüren. Er übernahm die Regeln und Beobachtungen aus der Vergangenheit zunächst etwas zu unmittelbar. Es ist interessant zu sehen, wie ihn darin seine am meisten ausgebildete Augenkritik unterstützte und von vornehmlich optischen Qualitäten ausgehen ließ. Er beschrieb, wie durch die Stellung der Häuser und Führung der Straßen die beste und abwechslungsreichste Wirkung auf das Auge des Beschauers ausgeübt werden könnte usw. Zugleich vertrat Alberti aber auch schon ganz neuzeitliche Gesichtspunkte. Neben der Mannigfaltigkeit, dem Reichtum an Formen und Bildern sollten die Straßen eine zielbewußte Richtung aufweisen. Es sollte eine klare Scheidung von Wohn-, Verkehrs-, Geschäftsvierteln durchgeführt werden und für Erweiterungsmöglichkeit, Schutz und Sicherheit gesorgt werden. Vor allem empfahl Alberti wie in allen Gebieten der Architektur so auch im Städtebau die römische Antike als größtes und idealstes Vorbild. Um dieses Vorbild zu erreichen, sollte man alle Ausgrabungen genau abmessen, beschreiben und zeichnerisch aufnehmen. Um seine Ideen durchzusetzen, sollte sich der Architekt dann an die Fürsten und Großen wenden und in ihren Diensten arbeiten, um nicht — wie im Mittelalter — oft von zu vielen Rücksichten abhängig zu werden. Obwohl also Alberti auf mittelalterlichen Grundsätzen basierte, wurde er in Manchem ein Verkünder der fortschrittlichen Städtebauregeln, wie sie die kommende Zeit beobachtet und ausgeführt hat.

So findet man bei Alberti zu allen Gebieten der Baukunst eine Stellungnahme und ein Eingehen auf die mannigfachen Probleme. Es sind viele Schlacken in seiner Theorie, manches erscheint uns heute ganz überflüssig zu sagen und gar nicht zur Sache gehörig. Wenn man aber die breite Erzählungsweise der zehn Bücher erst überwunden hat, wird man den großen Künstler und Menschen, welcher dahinter steht, immer schätzen und bewundern müssen. Alberti hatte ein Recht, mit der Kunstproduktion seiner Zeit — Brunelleschi ausgenommen — unzufrieden zu sein, als ihr Kritiker aufzutreten und sich zum Vermittler der neuen Kunst berufen zu fühlen. Diesen Gesamteindruck wird man wohl mit Recht aus seinen Werken herauslesen dürfen.

Auf einen besonderen Umstand, der manchem Leser der zehn Bücher auffallen mag, soll noch kurz hingewiesen werden. Alberti illustrierte seine

Worte nie durch Pläne oder Zeichnungen! Er hatte seine guten Gründe dafür, und die Tatsache, daß in einer vorbildlichen Baukunstlehre absichtlich und bewußt auf Bildermaterial verzichtet wurde, scheint gerade heute in einer Zeit der Bilderüberproduktion sehr bedeutungsvoll und beherzigenswert zu sein. Eine Ästhetik soll sich nicht aus den starren Verhältnissen einzelner bestimmter Bauwerke ableiten, sondern nur die Grenzen aufstellen, innerhalb welcher sie ihre Gesetze entwickeln kann. Nur so wird sie über den Zeiten und über den historischen Erscheinungen stehen und das Ewiggültige, Allgemeinmenschliche und Überindividuelle aus der Kunst herausziehen.*)

Soviel über Albertis literarisches Hauptwerk, das ja nur einen Teil seiner gesamten Lebensarbeit darstellt. Ähnlich wie sein großer Mitstrebender Leonardo da Vinci war er in fast allen Wissenszweigen der Zeit erfahren und bewandert. Als praktischer Architekt betätigte er sich verhältnismäßig erst spät. Mit 43 Jahren begann er, durch mathematische Studien angeregt, mit kriegstechnischen Bauten. Dann folgten seine Hauptschöpfungen: S. Francesco in Rimini, S. M. Novella in Florenz, S. Andrea in Mantua und der Palazzo Rucellai in Florenz. Alberti war aber nicht nur Architekt, Literat**) und Philosoph; er war zugleich Maler, Bildhauer, Musiker und Dichter. Er beschäftigte sich wie Leonardo viel mit physikalisch-optischen Experimenten und darf als Erfinder der camera obscura und des Storchenschnabels angesehen werden. Wie er an sich selbst, sowohl als Künstler wie als Mensch, die höchsten Anforderungen stellte, so verlangte er besonders auch vom Architekten hohe Bildung, großes Können, eine überragende Persönlichkeit und ethische Charaktererziehung. In Alberti selbst verbanden sich aufs glücklichste zwei scheinbar ganz entgegengesetzte Tendenzen, nämlich: Interesse, Verständnis, Hingabe, Miterleben aller die Zeit bewegenden Dinge und zugleich Individualität, höchstes Persönlichkeitsgefühl. Er besaß Sinn für das Antiquarische und zugleich gesteigertes Naturgefühl, Begeisterung für theoretische Ideale und zugleich technisch-mathematische Begabung für die praktische Ausführung. Er hatte den geistig beflügelten Schwung zu wissenschaftlicher Synthese und zugleich die handwerkliche Ausdauer zu gewissenhafter Analyse. Sowohl auf Grund seiner Begabung als auch seiner sozialen Stellung, die ihn in ständigen Verkehr mit den verschiedenen Fürsten und Großen der Zeit brachte, darf Alberti als einer der Glücklichsten der beginnenden Renaissance bezeichnet werden. Der erwachende Sinn für Harmonie und

*) Bezeichnend ist der Ausspruch eines Professors der Technischen Hochschule, dem ich den ersten (historischen) Teil der vorliegenden »Architekturästhetik« als Doktordissertation vorlegte: »Da sind ja gar keine Zeichnungen darin! Das Können eines Architekten muß sich mit dem Bleistift erweisen.«

**) Von kleineren Werken über Architektur sei noch genannt: »I cinque ordini architettonici«.

sinnliche Schönheit, die Reaktion auf Scholastik und Mönchsgeist, die Geltung der Persönlichkeit im Gegensatz zum mittelalterlichen Korporativgeist: alle diese neuen Regungen und Strebungen der Zeit, welche in der frühen Renaissance noch gemäßigt und nicht wie später ausgeartet in Erscheinung traten, fanden einen ihrer stärksten Vertreter in ihm. Er wird von den Zeitgenossen ein Gewaltiger, ein »vir divinissimus« genannt.

Obwohl Albertis zehn Bücher vom Bauen den Nachkommen durch viele Handschriften, Auflagen und Übersetzungen bekannt wurden, obwohl sie Leonardo in einzelnen Punkten erweiterte, Michelangelo sie in gewissem Sinne in Praxis vorführte und Palladio sie wiederholt zitierte, haben sie trotz ihres großen Einflusses auf die ganze Renaissance keinen eigentlichen Fortsetzer und Erneuerer gefunden. Keiner hatte die Kraft und die Sinnesart, Albertis Werk in seiner Weise auszubauen, den Zeiten entsprechend zu vertiefen und zu erweitern. Die spätere Ästhetik und Kunstwissenschaft des neunzehnten Jahrhunderts leitete sich von ganz anderen Quellen her.

August Thiersch. »Die Proportionen in der Architektur« 1883. (Handb d. Archit. (IV. Tl., 1. Halbbd.)

Aus jüngster Vergangenheit kann jedoch ein Bautheoretiker hier noch kurze Erwähnung finden, der eine besonders fruchtbare Seite aus Albertis Theorie herausgriff und dieselbe näher illustrierte: August Thiersch. Bei Aufstellung seiner Kategorien und seiner Definition der architektonischen Schönheit hatte Alberti den Hauptnachdruck auf das Festhalten einer und derselben Proportion für verschiedene Bauglieder — so besonders für dieBogen — gelegt. Die absoluten Abmessungen mögen voneinander abweichen, die Proportionen müssen jedoch gleich bleiben. Die innere, notwendige Verwandtschaft aller einzelnen Glieder und die wohltuende daraus resultierende Harmonie beruht also in diesem Falle auf ähnlichen Figuren. Daran knüpfte Thiersch an. Ausgehend vom dorischen Stil, zeigte er an einem reichen, sorgfältig ausgewählten Bildermaterial aus allen Zeitaltern der Baugeschichte die Gesetzmäßigkeiten der Proportionen. An den meisten klassischen Bauwerken lassen sich ähnliche Figuren nachweisen. Die Grundform wiederholt sich in den Teilen und Variationen. Richtungskontraste erhöhen das Wohlgefallen, und das »ästhetische Urteil des Auges wird durch die Analogie in der Mannigfaltigkeit befriedigt« (S. 86).

Das Grundgesetz, welches ebensowohl bei Vitruv und Thiersch als auch bei Alberti aus allen Untersuchungen über die Schönheit der Architektur hervorleuchtet, ist die optische Harmonie.

Zweites Kapitel

Karl Friedrich Schinkel und Gottfried Semper. Ihre Grundlagen und ihr Einfluß. — Vergleichsgenetik

Am Anfang des neunzehnten Jahrhunderts hatte die deutsche Philosophie durch ihre Universalität, durch ihre Verbindung mit Literatur und Dichtkunst, besonders aber durch Kant einen Höhepunkt wie noch nie zuvor erreicht. Auch die Ästhetik und Kunstwissenschaft erfuhren wieder neues Interesse und gesteigerte Pflege. Seit Alberti und den Zeiten der Renaissance waren diese Gebiete immer nur gestreift oder einseitig und falsch aufgefaßt worden. Die Philosophen hatten in der Kunst — ähnlich wie in der Wissenschaft — weniger die Schönheit, deren Ursprung und Wirkung, als vielmehr die Wahrheit gesucht. Aus dem Wenigen, was von schaffenden Künstlern theoretisiert worden war, hatte die wissenschaftliche Ästhetik verhältnismäßig wenig Anregung und Nutzen gezogen.

So war man in der eklektischen Periode des beginnenden Klassizismus ästhetischen Untersuchungen zwar sehr geneigt, vernachlässigte aber noch in hohem Grade die Hauptsache, nämlich die Kunst selbst. Das künstlerische Empfinden verkümmerte, die Akademien wurden Fachschulen. Die Künstlerpersönlichkeit in ihrem ursprünglichen Willen und der produktiven Phantasie verlor an Bedeutung. Der Schwerpunkt verlegte sich auf das literarische Gebiet. Hohe Allgemeinbildung und selbstgefällige Doktrinen sollten die Erforschung des subjektiven Kunstschaffens ersetzen. Man neigte mehr zu tendenziös gelehrsamen Diskussionen als zu individueller Vertiefung in die Künstlerseele und zu frischauffassendem Anpacken neuer Probleme. Die Normen dieser ganzen Richtung waren das antike Schönheitsideal Winckelmanns und im weiteren Sinne das »Allgemeinmenschliche« Goethes, dessen abstammende Verwandtschaft vom »Überindividuellen« Kants unverkennbar ist. Deshalb war das Heidentum, insbesondere das griechische Kunstideal, tonangebend. Der Sinn für andere Stile, wie z. B. die Gotik, mangelte fast ganz. So ist es nicht verwunderlich, wenn aus solchen Anschauungen eine kühle, mehr objektive Kunstbetrachtung erwuchs.

Joh. Joach. Winckelmann. (Hauptwerke um 1760.)

Johann Joachim Winckelmann gehörte einer Richtung an, die viel zu sehr unter dem Einfluß Roms stand. (»Winckelmann« von Karl Justi, 1872). Die Antike, verbunden mit der Forderung verschönernder Naturnachahmung waren der einzige, einseitige Maßstab. Dazu kamen noch irreleitende pädagogische Kunsttendenzen, eine große Vorliebe für die alles Künstlerische verwässernden Allegorien und eine gewisse Verachtung des Technischen in der Kunst. Die Materialien und Konstruktionen der Architektur hatten für Winckelmann z. B. nur mechanische — keine spezifisch-ästhetische — Bedeutung. Er forderte von der Baukunst nur eines, nämlich die klassische Schönheit, und über diesem einen Ideal vergaß er das Ausdrucksvolle und Charakteristische. Barock und Rokoko mißachtete Winckelmann. Über die deutsche Architektur hatte er ein ganz falsches Urteil, da er alle Kunst nur auf den Maßstab griechischen Linienadels ansah. Ja das Griechentum sollte überhaupt zum modernen Leben gestaltet werden, während ohnehin schon die Ideale des Weltbürgertums und eine kosmopolitische Begeisterung das deutsch Nationaleigentümliche in seiner Entwicklung hemmten und überwucherten. Zwar blieb Winckelmanns Kunstempfinden dabei immer in maßvollen Grenzen. Noble Einfalt und stille Seelengröße adeln seine Urteile. (Siehe auch: »Winckelmanns kleine Schriften« 1913.)

Winckelmann trug sich mit der Absicht, ein systematisches Buch über Architektur zu schreiben. Da er diese Kunst jedoch — wie er selbst sagte — nicht genügend »zunftmäßig« beherrschte, begnügte er sich mit »Anmerkungen«. Er teilte darin das Architektonische in das »Wesentliche« und das »Zierliche«. Jenes sind Material, Konstruktion, Form und Verhältnisse, dieses die Zieraten und Zusätze. Die letzteren sollten sich mit »Einfalt« gesellen. Winckelmann hatte an den gewaltigen dorischen Tempelruinen von Pästum gesehen, wie gerade in der Schmucklosigkeit die Größe und der strenge Ernst der Architektur liegen. Er betonte ausdrücklich, wie ein Gebäude allein durch seine Proportionen ohne Zieraten schön wirken könne — eine Einsicht, durch die ihn ein gemeinsames Band mit modern bauästhetischen Anschauungen verbindet. Die Folgerungen freilich, welche Winckelmann weiterhin aus seiner Kunstlehre zog, lassen alle im Gegensatz zur späteren Forschung deutlich den Mangel an genügendem Studienmaterial erkennen. Er glaubte, daß die griechischen Tempel schon von Anfang an ohne jeden Schmuck gewesen seien und hielt die Ausschmückung späterer antiker Bauten für einen Verfall. Man vermißt bei Winckelmann vor allem ein näheres Eingehen auf die ästhetisch so wichtigen Wechselbeziehungen zwischen Zwecklichem und Idealem in der Baukunst. Es lag in der ganzen damaligen Zeitepoche begründet, daß man in die besonderen ästhetischen Gebiete, in die Geheimnisse künstlerischen Schaffens und Verstehens nicht eindringen

konnte. Die Probleme, wie es dem Künstler bei seiner Arbeit, dem Beschauer bei seiner Betrachtung eigentlich ums Herz war, wurden umgangen, und man hätte die Kunst selbst am liebsten in die Wissenschaft und Archäologie eingeordnet.

Trotz all dieser Unzulänglichkeiten darf man aber gerechterweise das viele Große und Anregende der Winckelmann'schen Pionierarbeit nicht verkleinern. Die Vornehmheit und Wahrhaftigkeit seiner Gesinnung bleiben für alle Zeiten vorbildlich. Sie sind nicht historisch bedingt wie einzelne Resultate der Kunstforschung. So sagte Goethe in den Gesprächen mit Eckermann von Winckelmann: »Man trifft ihn mitunter in einem gewissen Tasten; allein, was das Große ist, sein Tasten weist immer auf etwas hin. Er ist dem Kolumbus ähnlich, als er die Neue Welt zwar noch nicht entdeckt hatte, aber sie doch schon ahnungsvoll im Sinne trug«.

Karl Friedrich Schinkel 1781–1841. »Aus Schinkels Nachlaß« 1863.

Der künstlerische Vertreter der Übergangszeit vom alten zum neuen Jahrhundert war Karl Friedrich Schinkel, ein Schüler des von ihm leidenschaftlich geliebten Friedrich Gilly. Wie Schinkel unbestritten der genialste Architekt seiner Zeit war, so war er dieser zugleich um ein Jahrhundert vorausgeeilt und vielleicht ist keine Epoche der Erkenntnis seiner Größe so nahe gekommen als gerade die Gegenwart. Ja unsere Zeit ist erst voll und ganz reif, seine Ideen und Absichten zu verstehen. Sein Einfluß und sein Wirken können heute erst in ihrer Fülle und Universalität gewürdigt werden.

Schinkel ging von der Ansicht aus, daß die Baukunst durch physische Bedürfnisse des Menschen entstanden sei und sich allmählich dem Wunsche nach Vervollkommnung in Dauerhaftigkeit und Bequemlichkeit angepaßt habe, um schließlich nach Befriedigung dieser rein praktischen Zweckforderungen zur eigentlichen Kunst sich zu entwickeln — eine Anschauung, welche sich mit der d'Alemberts deckt, wenn er die Baukunst, aus der Not geboren, durch die Prachtliebe vervollkommnet nannte. Schon aus dieser ersten realistischen Auffassung, die sich später — durch Fichtes idealistische Pädagogik beeinflußt — allerdings etwas änderte, geht deutlich hervor, welch große Bedeutung Schinkel im Gegensatz zu Winckelmann dem Zweck, dem Material und der Technik zumaß. Die Architektur war für ihn die Weiterführung der Natur in ihrer konstruktiven Funktion. Wie alle Kunst im allgemeinen die anschauliche, phantasievolle und generalisierende Darstellung der Natur ist, so soll die Baukunst im besonderen zugleich ihren Zweck, Nutzen usw., d. h. das Verständige und Vernunftbegründete klar erkennen lassen. Schinkel betonte ausdrücklich und wiederholt, daß die Architektur — wiewohl eine hohe und freie Kunst — immer die Erfüllung aller technischen und materiellen Schwierigkeiten zur Voraussetzung hat. Zweckmäßigkeit war nach ihm das Grundprinzip alles Bauens, welches er nach drei

Gesichtspunkten bestimmte: Zweckmäßigkeit der Raumverteilung oder des Planes — daraus resultieren Ersparnis, Ordnung und Bequemlichkeit —, Zweckmäßigkeit der Konstruktion oder der dem Plan angemessenen Verbindung der Materialien — diese hängt mit der Materialbeschaffenheit, Bearbeitung und Fügung zusammen — und Zweckmäßigkeit des Schmuckes oder der Verzierung — d. h. beste Wahl des Ortes der Verzierung, beste Wahl des Schmuckes selbst und seiner Bearbeitung. Aus Schinkels Reisetagebüchern von Paris und England — ja schon aus seinen Briefen von Italien, die er als Zweiundzwanzigjähriger geschrieben hatte — geht deutlich hervor, daß ihn an den gesehenen Bauten im besonderen das Material und die Konstruktion sowie die dazu nötigen Arbeitsmaschinen interessierten. Es ist auffallend, wie viele Fabriken, Docks, Gaswerke und Industrieanlagen er besuchte und wie oft er sich gerade über konstruktive Details Skizzen machte. Ebenso spielte das Material bei den Verhandlungen zum Berliner Museumsbau, beim projektierten Schloß auf der Krim für die Kaiserin Alexandra von Rußland und bei verschiedenen anderen Bauten eine Hauptrolle. Dem Backstein und dem Backsteinrohbau verhalf Schinkel wieder zu seinem Recht, indem er an der von ihm geschaffenen Bauakademie in Berlin auf dessen Schönheiten und Verwendbarkeit theoretisch wie praktisch eindringlich hinwies.

Als ausführender Architekt war Schinkel kein sklavischer Hellenist — wie oft angenommen wurde —, sondern vielmehr ein Neubeleber der deutschen Baukunst mit griechischer Schönheit. Seine praktische Bautätigkeit war ungemein reich; er ist der eigentliche Architekt Berlins. Das alte Museum, die Hauptwache, die Bauakademie, die Werder'sche Kirche und das Schauspielhaus sowie viele Privatbauten der Reichshauptstadt sind von seiner Hand.*) Wie sehr Schinkel ein Reformator der Baukunst wurde, und nicht nur als ein Ausläufer des achtzehnten Jahrhunderts betrachtet werden darf, zeigen unter anderem die genialen Vorstudien zum Schauspielhaus, die leider nicht ausgeführt wurden, mit welchen er aber seiner Zeit weit vorausgeeilt war und die Grundidee zum deutschen Amphitheater schon festgelegt hatte. Erst Semper nahm beim Entwurf zum Richard Wagnertheater diese Ideen wieder auf, obwohl er sie nicht so kühn durchführen konnte. Die Größe in der Auffassung von Schinkels Bauten und Entwürfen entsprang aus dem geistigen Kontakt der beiden höchsten Kunstperioden: griechische Antike und mittelalterliche Gotik. Während jedoch seine gotischen Kirchen im allgemeinen etwas nüchtern wirken, muten die hellenistischen Bauideen, insbesondere die malerisch romantischen Lanschaftsarchitekturen, überaus reizvoll an.

---

*) Von unausgeführten Entwürfen bieten für den modernen Architekten vielleicht das meiste Interesse jene zu einem großen Kaufhaus und zu einer Bibliothek. Sie erinnern in ihrem Charakter an Bauten von Behrens und Pölzig.

Der weitausschauende Blick Schinkels erwies sich ferner an seinen Heimatkunstbestrebungen, die ihn zum Vater der modernen Denkmalpflege machen. Schon vor hundert Jahren warnte Schinkel vor dem Verkauf und der Verschleppung alter Kunstschätze aus Kirchen, Klöstern, Schlössern usw. Ebenso trat er für die Feststellung und den sicheren Bestand der Baudenkmäler ein. Er forderte, daß die architektonischen Kunstschätze möglichst an ihrem Orte, in ihrer natürlichen Umgebung belassen und nicht in einem hauptstädtischen Museum zentralisiert werden sollten. Wie überall in der Kunst wollte er auch hier in erster Linie Anschauungen, und nicht Begriffe, wecken. Wie wenig Schinkel mit dem Bauwesen und den ästhetischen Ansichten seiner Zeit einverstanden war, das läßt z. B. sein Bericht über eine Dienstreise nach Schlesien vom Jahre 1832 erkennen, in welchem er sich sehr energisch gegen den Unverstand weiterer Kreise des Baumeisterberufes und gegen die gewissenlose Verwilderung des flachen Landes durch Spekulanten und Mauerermeister aussprach. Der Bericht könnte heute geschrieben sein. Auf den Niedergang der Baukunst seiner Zeit ging auch sicher seine Absicht zurück, ein großes, architektonisches Lehrbuch herauszugeben, das zwar nicht vollendet wurde, aber in einzelnen überaus anregenden Fragmenten in seinem Nachlaß enthalten ist.

Die hohe künstlerische Gesinnung und Bildung Schinkels, welche aus einem starken ethischen Grundcharakter entsprang, offenbart sich in allen seinen praktischen und theoretischen Werken. Er verlangte vom Künstler vor allem ein edel freies Menschentum, Unschuld in der Auffassung, moralischen Sinn, Energie des Sehens und kräftiges Darstellungsvermögen. Das letztere darf sich jedoch keineswegs zu sehr in den Vordergrund drängen. »In der Kunst muß .... in der Darstellung die Kritik heraustreten, die dem schöpferischen Geiste notwendig beiwohnen muß.« (Nachlaß Bd. III S. 345.) Produktivität und Kritik müssen sich harmonisch ergänzen. Die Ästhetik war also für Schinkel — wie für so viele moderne Architekten, welche diese Wissenschaft als »leeres Geschwätz« ablehnen — durchaus nicht überflüssig. Besonders bezeichnend ist in seinen theoretisch-ästhetischen Ansichten ein synthetischer Grundcharakter, der sich von der Natur als Vorbild einer vollendet organischen Totalität herleitet. Die Kunst soll die Natur wieder erschaffen. Alle Kunst ist Darstellung der Natur durch eine Intuition, wie sie sich im ersten Eindruck als etwas Totales kundgibt. Die notwendige Beziehung des Einzelnen zum Ganzen hat Schinkel dabei sehr feinsinnig erkannt, wenn er sagt: »Reine Hingebung an das Individuelle mit dem für die Gattung ausgebildeten Sinn erzeugt das Beste in der Kunst«. (Bd. III S. 352.)

Bei der Frage der Ausbildung zum Architektenberuf, die ja gegenwärtig wieder so sehr im Mittelpunkt des Interesses steht, stellte Schinkel die vier Fragen: Was verlangt die Zeit? Was ist aus der Vorzeit brauchbar

und willkommen? Welche Modifikationen hat es zu erfahren? Wie ist daraus absolut Neues zu erzeugen, daß Stilvolles entstehe?

Die ursprüngliche Anschauung Schinkels, daß die Architektur aus dem reinen Zweckbedürfnis entstanden sei, änderte sich später insofern, als er dann schon in den primitiven Bauten früher Epochen bloße Gefühlswerte sah, denen keinerlei Zweck zugrunde liege. Die Pyramiden der Ägypter z. B. verkörperten ihm unmittelbar Ideen. Die bildende Kunst habe die Aufgabe, den »Abdruck« des Zustandes einer Seele darzustellen. So kam Schinkel schließlich zu dem Endresultat, daß die Architektur in allen ihren Teilen den geistigen, ideellen, wie auch den physischen, praktischen Zwecken der Zeit gerecht werden müsse. Neue Zeitforderungen, neuer Geist dürfe nicht in alte Kunstformen gegossen werden. Zu wirklich Neuem war freilich seine Zeit noch nicht reif, aber es ist bewundernswert, wie vielseitig sich Schinkel mit dem beschränkten Bauformenschatz, der ihm zu Gebote stand, auszudrücken verstand, und wie geschickt er dabei die strenge Disziplin seines Amtes am preußischen Hofe mit künstlerisch feinem Sinne verband.

Alles in allem könnte man in Schinkels Kunstauffassung mit ihren von höchstem ästhetischen Geiste getragenen Forderungen nach naiver und vernünftiger Reinheit, nach Zweck und Inhalt eine in hohem Grade moderne bauästhetische Gesinnung erblicken, würde er nicht doch in Wort und Tat am eklektisch, klassizistischen Formalismus und Idealismus festgehalten haben. Auch muß man ein genaueres Eingehen auf die sinnlich optische Schaubarkeit mit ihren Sehgesetzen für die Architektur bei ihm vermissen, wiewohl er gelegentlich — wie schon erwähnt — die Fähigkeiten künstlerischen Sehens als der Gesinnung gleich wichtige und notwendige Faktoren bei der Hervorbringung des Kunstwerks nannte. Das historische Element, die Tradition schien ihm vielleicht zu wichtig, er war und blieb neben seinem Künstlertum immer Beamter. Die griechische Kunst (Winckelmann und Goethe!), als sittliche Trägerin der Schönheit, in ihrem Geist und ihren Normen zum Vorbild zu nehmen, den neuen Zeitbedingungen dabei allerdings Rechnung zu tragen und damit zugleich das Hervorragendste der Zwischenzeit zu vereinigen; darin hauptsächlich sah Schinkel die Aufgabe der Baukunst. — Setzt man statt der »griechischen Kunst« in diesem Programm die »Renaissance«, so wird die vorbereitende Verwandtschaft Schinkels zu Semper offenkundig. Vor Semper muß jedoch noch ein Theoretiker Erwähnung finden, der die Grundlage zu Sempers Ästhetik gelegt und damit nicht geringe Bedeutung erlangt hat.

Karl Bötticher. »Die Tektonik der Hellenen«. 1843/52.

Das Verlangen Fichtes, durch die Kunst erzieherisch zu wirken, erreichte mit Karl Böttichers Architektur-Ästhetik seinen Höhepunkt. In dem vielumstrittenen Werke »Die Tektonik der Hellenen« wollte Bötticher die Grundsätze der griechischen Bauformen als unumstößliches Dogma der Architektur erklären



und näher auseinandersetzen. Ist dies an und für sich schon ein verfehltes Beginnen, so waren auch die zur Verfügung stehenden Quellen und Hilfsmittel damals noch ganz unzureichend. Bötticher selbst war vor Herausgabe seines zweibändigen Werkes nicht in Griechenland gewesen, kannte nur spärliche Zeichnungen des griechischen Tempels und wußte nicht, daß derselbe aus dem Holzbau hervorgegangen war. Die diesbezüglichen Aufschlüsse Vitruvs wurden irrtümlich ausgelegt. Ebenso verkannte man damals die Tatsache, daß sich der griechische Tempelbau in Kleinasien entwickelt hatte. Bötticher dachte sich diesen von den Griechen selbst und zwar in Stein als ein in sich geschlossenes, fertiges Ganzes erfunden. Eine allmähliche Entwicklung schien ihm unmöglich. Er knüpfte also in gewissem Sinn an Schinkels späterer, idealistischer Anschauung an, daß die Architektur aus einer Idee entsprungen sei, wie ihn ja auch hauptsächlich Schinkels meisterliche Bauwerke zur »Tektonik der Hellenen« begeistert und angeregt hatten.

Während jedoch Schinkel der intuitive Künstler war, behandelte Bötticher seinen Stoff gelehrsam trocken und ließ sich rein theoretisch zu falschen Schlüssen verleiten. Aus der äußerlichen Form allein wollte er überall das innere Wesen erklären, so z. B. aus der ihm überall notwendig scheinenden Bemalung der einzelnen Bauteile auf den struktiven Forminhalt des Tempels schließen. Der Wertmaßstab für die Schönheit sei die »Analogie von Form und Begriff«. In jeder Form suchte Bötticher nach einem Begriff, aus welchem diese entsprungen sei. Aus dem Ornament wollte er die innere Funktion erkennen. Die schmückenden »Attributionen« dachte sich Bötticher als Versinnlichung jenes Begriffs, des Kerns; so käme eine »Junktur« beider zustande. Das griechische Kymation z. B. wurde als umgebogenes, tragendes Blatt aufgefaßt und der darunter laufende Astragal als Befestigungsmittel erklärt, durch welchen das Blatt gehalten, gleichsam festgenagelt würde. So wurde das von den Ägyptern übernommene Flächenornament irrtümlich dynamisch gedeutet. Man glaubte damals mit einer Architektursymbolik den Schlüssel zum hellenischen Schönheitsideal und mit der Schönheit das langersehnte Verständnis und die »Wahrheit« der Architektur überhaupt gefunden zu haben.

An solchen einseitigen Entgleisungen, die zum guten Teil in der Zeit begründet lagen, sieht man deutlich den großen Wert der späteren, genetisch vergleichenden Kunstforschung, welche mit Berücksichtigung der Materialbedeutung z. B. in den Triglyphen die Balkenköpfe, in den Säulenkanneluren die einzelnen Stangen des vorausgegangenen Holzbaues wiedererkannte usw.*) Bötticher vernachlässigte — im Gegensatz zu Schinkel — die Beziehungen des Materials zur Form vollständig, nannte es »an sich tot« und sah nur

*) Freilich haften, wie sich bei Semper zeigen wird, jeder Vergleichsästhetik gewisse Mängel an, selbst dann, wenn ein vollständiges archäologisches Material zur Verfügung steht.

dessen Formausdruck. Dieser letztere war ihm sinnbildlich und nicht materiell, technisch entstanden und deshalb könne man ihn beliebig auf das Material übertragen. Der innere Zweck sei der Begriff allein. So versuchte Bötticher das unmittelbare Mitfühlen an der Stimmung eines Baues durch eine Begriffsbildung zu ersetzen. Alle jene Thesen wurden schon wiederholt — am klarsten und ausführlichsten von Richard Streiter — widerlegt.

In einem Punkte vertiefte Bötticher das Verständnis für die griechische Baukunst und faßte die Forderung nach dem wesenseigenen Inhalt der Architektur richtiger auf als Schinkel, indem er nämlich in ihr schon die plastische Verkörperung eines inneren Raumbegriffes sah. Daß Bötticher aber glaubte, man könne einen Raumbegriff plastisch verkörpern, und daß er das Bauwerk hierbei nicht als einen Teil seiner Umgebung betrachtet hat, läßt darauf schließen, daß er sich mit der raumbildenden Eigenschaft der Architektur im tieferen Sinne nicht auseinandergesetzt hat.

Obschon die Begeisterung für Bötticher's Kunstlehre nicht lange anhielt, muß sein Werk doch als ein bedeutendes, ja notwendiges Glied in der Entwicklung bauästhetischer Erkenntnis anerkannt und geschätzt werden. Bötticher war der erste, welcher eine umfassende, systematische Erklärung griechischer Bauformen versuchte, und er hat nach dieser Richtung hin bahnbrechend gewirkt. Es war kein geringerer als Semper, welcher den nächsten Schritt tat und mit seinem »Stil in den technischen und tektonischen Künsten« Bötticher's Tektonik in den Schatten stellte.

Gottfried Semper 1803—1879. »Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder Praktische Ästhetik«.*) 1860/63.

Mit Gottfried Semper trat ein Ästhetiker auf den Plan, der wie Schinkel schaffender Künstler und nach diesem der bedeutendste Architekt des vergangenen Jahrhunderts war. Das macht sein Werk, da es Theorie und Praxis vereint, in zwiefacher Beziehung wertvoll. Sempers Einfluß auf die Nachwelt war so entscheidend, daß jede spätere vergleichende Ästhetik mehr oder weniger von ihm abhängig geworden ist. Zu seiner Würdigung müssen die besonderen Zeitumstände, in welchen sein Wirken einsetzte, kurz charakterisiert werden.

Als man der hellenischen Auffassung und Bauweise Schinkels überdrüssig geworden war und die Tektonik Böttichers ablehnen mußte, weil sie sich zu doktrinär und unpraktisch erwies, war man auf einem toten Punkte angelangt. Durch die Abhängigkeit der Baukunst von den literarischen Führern des geistigen Lebens war der Bruch mit der guten Bautradition des achtzehnten Jahrhunderts ein vollständiger geworden. Zudem war der Umfang der architektonischen Aufträge stark zurückgegangen. Die großen städtebaulichen Aufgaben des achtzehnten Jahrhunderts verschwanden fast ganz.

*) Der dritte, wichtigste Band über die eigentliche Architektur und Raumlehre ist leider nicht mehr erschienen. Er blieb ein Torso.

Der individuelle Einfluß der freien Einzelpersönlichkeiten sank geistig und sozial. Die befangenen Akademiker aber glaubten, die Künste in ein festes Regelsystem zwängen zu können und forderten so die plötzlich aufgetauchte *Mystik und Romantik* als Gegner heraus. Diese wähnten im lang verschmähten *gotischen* Stil den entsprechenden Ausdruck für ihre Gefühle zu finden, ermangelten einerseits jedoch fast ganz der Kenntnis der alten Formen und waren andrerseits noch zu sehr vom antikisierenden Formenschatz befangen. Nicht nach der frei empfindenden Phantasie, sondern nach trockenen, angelernten Gesetzen wurde gebaut. Der Kölner Dom und viele andere Gebäude geben davon Zeugnis. Gar in Bayern hatte man sich nicht allein mit griechischen und gotischen Nachahmungen begnügt: man legte eine Sammlung möglichst vieler Stilsorten an und suchte noch obendrein einen ganz neuen Stil zu »erfinden«. Aber alle diese Bemühungen, so besonders der *Maximilianstil* vom Jahre 1851 waren verfehlt (wengleich die Maximilianstraße in München *städtebaulich* vorzüglich gelang). Auch in Wien konnten eklektische Bestrebungen wie Hansens Parlamentsgebäude in hellenischer Renaissance oder Schmidt's Rathaus im spätgotischen Stile keinen nachhaltigen Einfluß erlangen.

Nicht genug, daß man das Neue schematisch und langweilig in die Welt setzte, man fing auch noch das »Verbessern«, *Restaurieren* der guten, alten Bauschöpfungen (Bamberg) an, legte Kirchen frei, malte ehrwürdige Kirchenmauern mit geistreichen aber gefühlsarmen Bildern aus, schmolz die schönen Metallgeräte und Beschläge ein, um zeitgemäß »stilvollere« daraus zu machen und ähnliches mehr. Das Surrogat begann das Echte in Form und Material zu überwuchern. Bei Quadermauerwerk, Rustika und Pilastern z. B. verwendete man statt natürlichen Haustein die unnatürlichsten Verputzarten über gebrannten Ziegeln. Es war billiger und man erzielte die gleiche, wenigstens äußerliche Teilung und Zeichnung der Fassade.

Hat auch Semper mit solchen architektonischen Lügen nicht aufgeräumt — wie noch *unsere* Zeit beweist —, so führten ihn doch Mißstände dieser Art zu der wertvollen Forderung des »*Wahrscheinlichen*«. Das »Wahre« in der Architektur war ja schon öfters — so z. B. von den französischen Kunstphilosophen Boileau, Cordemoy und Laugier*) — gefordert worden, kam aber jetzt zu einer neuen Bedeutung. Während Cordemoy und Laugier, deren Wirken bezeichnenderweise in die Rokokozeit fällt, sich ganz radikal gegen jede nicht direkt in der Konstruktion begründete Formgebung aussprachen, wurde dieses Verlangen strengster Wahrhaftigkeit in der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts schon bedeutend gelockert. Der Begriff

---

*) Siehe auch: K. Cassirer »Die ästhetischen Hauptbegriffe der französischen Architektur-Theoretiker von 1650—1780« 1909.

des »Wahren« in der Baukunst ist auch in der Tat sehr dehnbar und hat in Frankreich und England sowohl, als auch in Deutschland vor und nach Semper — es sei nur an Krubsacius, Hübsch, Stier und andere erinnert — die verschiedensten Wandlungen durchgemacht*). Ebenso wie die Franzosen des achtzehnten Jahrhunderts, verlangte auch Semper das »vraisemblable« in der Baukunst, welches bei ihm jedoch nicht — wie die Romantiker meinten — in der Augenfälligkeit, sondern vielmehr in der Selbstverständlichkeit der Konstruktion, also nicht nur im Optischen, sondern vor allem im Verstandesgemäßen, bestand. Nach Semper muß Ausdrucksform und Qualität des Materials mit der Stabilität der Konstruktion im Einklang stehen. Das verlangte Gleichgewicht von Material, Form und Konstruktion fand er in der italienischen und besonders florentinischen Renaissance. Von Florenz nahm Semper die Formen, nach dem Muster von Paris suchte er davon Gebrauch zu machen. Gegen die Gotik dagegen empfand Semper zeitlebens eine unüberwindliche Abneigung. Der gotische Stil kam ihm wie ein geharnischter Seekrebs vor, der sein Knochengerüst zur Schau trage. Der Geist der neuen Weltanschauung lasse sich nicht den mittelalterlichen Formen einhauchen. Die neuen Lebensbedingungen im Wohnbau, die größere persönliche Freiheit bekämen einen viel folgerichtigeren Ausdruck im Anschluß an die italienische Baukunst des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts. Indem Semper die Renaissance über die Antike und Gotik stellte, eröffnete er der Architektur neue Ideale und Wege, welche den Anforderungen der Zeit besser gerecht wurden als der Hellenismus. Dabei wandte er auch der Farbe gesteigertes Interesse zu, so besonders den pompejanischen Wandmalereien für Innenräume und der Sgrafittotechnik für die Außenarchitektur. Der Grund, warum seine Bauten in Berlin, Dresden und Wien so viel mehr Einfluß gewannen, als jene der Zeitgenossen, lag eben darin, weil Semper die Fähigkeit und Notwendigkeit einer zeitgemäßen Umwandlung geschichtlicher Stile erkannte und auch durchführte. Durch eine elastische Um- und Neubildung der Renaissance wies er mit Nachdruck darauf hin, daß der Architekt Selbstständigkeit anzustreben habe und die historischen Stile mit seiner eigenen Phantasie beleben müsse. Diese Forderung kam in seinem Stilbegriff deutlich zum Ausdruck.

Stil war für Semper die »Übereinstimmung einer Kunsterscheinung mit ihrer Entstehungsgeschichte, mit allen Umständen und Vorbedingungen ihres Werdens«. Die Definition schließt den Begriff der architektonischen Wahrheit in sich, welche bei Semper den Kernpunkt, das Prinzip bildete und als solche demnach das Resultat einer objektiv-genetischen

*) Ein genaueres, historisches Eingehen auf den architektonischen Wahrheitsbegriff würde hier zu weit ablenken; die Stellung der modernen Architektur zur Wahrhaftigkeit wird in den späteren Kapiteln wiederholt noch berührt werden müssen.



Vergleichsmethode darstellte. Gemäß dieser Methode knüpfte Semper an das Objekt selbst an und ging bei Betrachtung der Kunstwerke auf deren Entstehungursachen zurück. Er verglich verschiedene Zeiten und Völker und suchte durch den Vergleich Grundtypus und Veränderungen einer bestimmten Kunstform herauszuanalysieren. Aus den Ursachen ihrer Entstehung machte er den Ausdruck der Form verständlich. Die Ursachen waren für ihn nicht nur Gebrauchszweck und Herstellungsart, sondern auch Lebensbedingungen, wie wirtschaftliche, kulturelle und klimatische Verhältnisse.*) Trotz dieser Vielseitigkeit der Stilerklärung sah Semper in der Kunst aber nicht etwa ein kompliziertes Konglomerat, sondern etwas sehr Einfaches, Selbstverständliches und führte dafür als Urbild die Natur an. Wie diese bei ihrer unendlichen Fülle doch in ihren Motiven höchst sparsam sei und immer aus einigen wenigen Grundformen herausarbeite, so müsse auch die Kunst die ewig gültigen Typen und Normen festhalten und dürfe sie nicht willkürlich verlassen.

In der Architektur, in welcher Semper die letzte Vereinigung aller Industrie und Kunst zu einer Gesamtwirkung nach einer leitenden Idee erkannte, wandte er seine Erklärungsmethode ungefähr folgendermaßen an: Das erste wirtschaftliche Bedürfnis war die Feuerstätte. Zur Abwehr der dem Feuer feindlichen Naturelemente entstanden dann das Dach, die Umfriedung, der Erdaufwurf. So wurde die »Bekleidung« Ursprung und Nährboden der Architektur. Die aus dem Zweck und Material entstandenen Formen entwickelten sich nach dieser Bekleidungstheorie zu ganz bestimmten Typen. Während nach Bötticher die äußere Kunstform der Kernform ganz unabhängig umhüllt war und sie in ihrer Funktion und Wesenheit erklären sollte; kam Semper mit seiner Theorie, die von ähnlichem ausging, zu ganz anderen Ergebnissen. Er beantwortete diese Fragen überhaupt nicht allgemein systematisch kunstästhetisch, sondern von innen nach außen empirisch kunstgeschichtlich. Zu dem Zwecke wählte er Beispiele aus der assyrischen, ägyptischen und griechischen Baukunst. Bei den Assyriern vereinigte sich das innere Struktive mit dem äußeren Formalen zu Einem, bei den Ägyptern wurde die Kernform von der Kunstform verhüllt, und bei den Griechen trat die materielle Funktion durch die äußere Kunstform symbolisch vergeistigt in Erscheinung.

Es ist sehr zu bedauern, daß Sempers dritter Band des großangelegten Werkes ein Torso geblieben ist, da gerade dieser Band über das eigentlich Räumliche der Architektur, welche er doch als »Chorführerin« aller Künste bezeichnete, Wichtiges enthalten sollte. So viel ist klar, daß Semper mit allen jenen Entstehungsursachen das Architekturwerk nicht nur erklären wollte. Nach seiner Meinung mußten Gebrauchszweck, Material und Technik, religiöse,

*) Hier haben Hippolyt Taine, Moriz Carriere, Ernst Große, Yrjö Hirn und andere weitergearbeitet.

soziale und symbolische Bedeutung, sowie Klima und Kultur, ja sogar individueller Schönheitssinn des Künstlers auch die ästhetische Kritik bestimmen. Darin war jedoch eine Verkennung der Ästhetik enthalten. Diese hat — der theoretische Abschnitt wird sich damit beschäftigen — zum großen Teil andere Aufgaben zu erfüllen. Alle Vergleichsästhetik beschäftigt sich zu einseitig mit der rein formalen, äußerlichen Seite der Kunst und geht zu wenig auf den Inhalt, das Wesen und den Empfindungsgehalt ein. Dieser Mangel wird noch verstärkt durch die Tätigkeit des Vergleichens selbst. Alles Analogisieren schöpft sein Wissen aus zweiter Quelle, statt auf den ursprünglichen Grund der Dinge selbst einzugehen. Es ist absolut abhängig von dem Material, das ihm die Geschichte und die Archäologie zur Verfügung stellen. So erklärte sich auch Semper noch den griechischen Tempel ohne die vorhergegangene Entwicklung im Holzbau. Er glaubte, der Steinbau sei unmittelbar aus Pfahl- und Zeltdeckenmotiven hervorgegangen. Auf diese Weise wurde die äußerliche Bekleidung eines ganz primitiven und allgemeinen Gerüstbaues irrtümlich zum grundlegenden Vorläufer griechischer Steinarchitektur gestempelt. Wenn dann diese Theorie Lücken aufdeckte, erfand Semper Zwischenstufen des Steinstiles, die in Wahrheit der Holzstil schon vollständig zum Abschluß gebracht hatte.

Abgesehen von solchen Mängeln, welche in der Zeit und der Methode begründet lagen, ging Sempers Ästhetik zu sehr mit dem verdolmetschenden Verstande und zu wenig mit dem unmittelbaren Gefühls- und Augeneindruck an die Dinge heran. Dieser Gefahr — und weiterhin der Überschätzung von Konstruktion, Technik und Material — sind gerade ausführende Architekten ausgesetzt. Mit rein objektiven Betrachtungen allein kann man niemals zu Prinzipien ästhetischen Schaffens und ästhetischer Beurteilung gelangen. Wenn man z. B. ganz genau weiß, daß eine bestimmte Tempelform sich aus der besonderen Zeremonie und der Art des religiösen Kultus herausentwickelt hat, oder daß sich eine gewisse Kunstform genetisch aus einer bestimmten Werkform herleitet, so ist doch zu leugnen, daß jener Zusammenhang von ausschlaggebender ästhetischer Bedeutung ist, daß aus solchen Gründen allein der Tempel oder die Form ästhetisch gefällt oder mißfällt.

Faßt man Sempers Bedeutung für die Entwicklung der bauästhetischen Erkenntnisse kurz zusammen, so muß man einerseits anerkennen, daß durch ihn die auf Hegel zurückgehende, damals einflußreiche Metaphysik, welche viel zu wenig nach den unmittelbaren Gründen ästhetischen Gefallens frug, durch die intuitive, frische Betrachtungsart eines selbstschaffenden Künstlers ein gesundes Gegengewicht erhielt, und daß zugleich Böttichers etwas blinde Begeisterung durch eine genauere historische Auffassung über die Entstehung griechischer Bauformen, welche nicht frei erfunden, sondern — wenn auch zum Teil irrig — entwickelt waren, verdrängt wurde. Wie

Semper theoretisch ein Reformator der architektonischen Formgeschichte wurde, so waren auch seine praktischen baulichen Taten von nicht geringerem, ja vielleicht noch größerem Einfluß für die bauästhetische Entwicklung seiner Zeit. Andrerseits aber kann man bedauern, daß Semper den äußeren Umständen, unter welchen ein Kunstwerk entsteht, zu viel Bedeutung beimaß und diese mehr mechanistische Auffassung dem eigentlichen Kunstwollen, das Material und Technik bis zu hohem Grade mitbestimmt, nicht gerecht wurde. Man muß jedoch ausdrücklich einräumen, daß Semper nicht sagte, die Kunstform sei ein Ergebnis aus Stoff und Technik, sondern nur betonte, daß beim Werden einer Kunstform besonders Stoff und Technik maßgebend seien. »Mechanistische« ist also nicht zu verwechseln mit »materialistischer« Auffassung; denn Semper wollte die Konstruktion nicht materialistisch, sondern struktiv symbolisch zum Ausdruck gebracht wissen. Freilich vernachlässigte er dabei das Primäre im Kunstschaffen, nämlich die Absicht und den Willen des Künstlers, welche sich im Einklang mit Zweck, Material und Technik durchzusetzen haben. Semper trug zum Verständnis der Baukunst wohl bei, indem er sie zu erklären versuchte, das Künstlerische derselben deckte er jedoch nicht erschöpfend auf.*)

Ernst Große. »Anfänge der Kunst« 1894. »Kunstwissenschaftliche Studien« 1900.

Ihn vielfach verbessernd, aber doch auf die Bahnen Sempers zurückzuleiten, ist der Freiburger Physiologe Ernst Große — in diesem Sinne vielleicht der bedeutendste Vergleichsgenetiker aus der Nachfolgerschaft Sempers.**) Auch Große will wie Semper »beim Anfang anfangen« d. h. es interessieren ihn vor allem die einfachsten Formen der sozialen Erscheinungen, die Ethnologie und die Kunst der primitiven Völker. Primitive Völker sind für Große solche, welche der Jagd und dem Pflanzensammeln obliegen. Zwar findet sich bei ihnen noch keine Baukunst, aber Konstruktion und Technik, die Vorläufer von Architektur, ohne welche diese nicht denkbar wäre. Auch Semper hatte schon betont, daß die Anfänge des Bauens mit der Industrie des Spinnens, Flechtens und Webens zusammenfallen. Da es sich bei der ersten Entwicklungsstufe eines Nomadenvolkes noch nicht um hohe Kunst des Bauens handeln kann, so sind die positiven Resultate Großes für die Bauästhetik verhältnismäßig sehr gering.

Wichtig scheint dagegen seine Methode deshalb, weil sie heute über ein ungleich größeres und vollständigeres Material als früher verfügt, so daß man auf Grund umfassender, archäologischer Studienergebnisse bei der

*) Von den kleineren Schriften Sempers seien noch genannt: »Vorläufige Bemerkungen über bemalte Architektur bei den Alten.« 1834. »Über den Bau evangelischer Kirchen.« 1845. »Das Kgl. Hoftheater zu Dresden.« 1849. »Die vier Elemente der Baukunst.« 1851. (Gesammelt in »Kleine Schriften von G. Semper«. 1884.)

**) Seine Stellungnahme zur Ästhetik, Kunstgeschichte und Stillehre sei hier übergangen. da sich das erste Kapitel des zweiten Teiles prinzipiell mit der Frage beschäftigen wird.

genetischen Erklärung einer Kunstform meist nicht mehr auf Hypothesen angewiesen ist und in der Tat viele ungelöste Lücken im Entwicklungslauf von Stilformen einwandfrei ausfüllen kann. Während Semper noch aus seiner textilen Auffassung heraus das Bekleiden und die Maskierung als Urprinzip baulichen Gestaltens ansah, also hauptsächlich von der Vorstellung des Zusammensetzens beweglicher, häuslicher Kunstformen ausging; verfügt die moderne Vergleichsgenetik durch Funde, Ausgrabungen und Forschungen über ein genügendes Vorwissen, um die Kunstform technisch und zwecklich aus der Werkform im einzelnen und im Zusammenhang ganzer Bauideen zu entwickeln. Die Grenzen, welche ihr dabei auferlegt sind, wurden schon kurz erwähnt.

Es mag noch ergänzend darauf hingewiesen werden, daß die genetische Methode in ihren Resultaten nicht nur quantitativ, sondern auch qualitativ, in Abhängigkeit von ihrem Materiale, Fehlschlüssen ausgesetzt ist. Es ist durchaus nicht ausgemacht, daß sich das Handwerk und die Werkform immer in direkter, aufsteigender Entwicklung zur Kunst und Kunstform in ihrem ästhetischen Wert und ihrer Qualität gesteigert haben. Manche Fertigkeit, die das Handwerk ausgebildet hat, mag wieder verschwunden oder zurückgegangen sein, die spätere Zeit mag in vielen Zweigen künstlerisch höher aber handwerklich niedriger gestanden sein, so daß man nicht immer zeitlich genetische Schlußfolgerungen daran knüpfen darf. Eine Zyklopenmauer kann künstlerisch mehr Reize haben als eine handwerklich bessere Rustika. So besitzt z. B. – um einen Vergleich aus der Natur zu wählen – auch das entwicklungsgeschichtlich höhere Krokodil weniger ästhetische Qualitäten als der Schmetterling. Auch der Mensch, die Krone der genetischen Naturentwicklung, steht in manchen Eigenschaften den unter ihm stehenden Lebewesen nach: er sieht nicht so gut wie der Adler, er riecht nicht so scharf wie der Hund.

Es kommt bei der ästhetischen Beurteilung und Bewertung der Dinge vielmehr auf ihre Fähigkeit an, in wie hohem Grade sie vom ästhetischen Betrachter beseelt werden können, und diese Fähigkeit ist in hohem Grade unabhängig von der genetischen Entwicklungsfolge. Vor allem aber handelt es sich in der Wissenschaft der Ästhetik nicht um die Gesetze des Geschehens und Entstehens in der Kunst, sondern um die Wesenserforschung des Geschehenen. Existentia ist etwas anderes wie Essentia! Das Wesen des Kunstgeschehenen und dessen letzte Grundlagen müssen aufgedeckt werden. Diese lassen sich nicht genetisch ergründen, und unter dem Gesichtspunkt ist Sempers Werk überhaupt nicht Ästhetik sondern Geschichte. Der ästhetische Rechtsgrund ist also nicht identisch mit der Entstehungsgeschichte, die Rechts- und Wertfrage ist eine andere als die Entstehungsfrage und deshalb muß die Ästhetik die normative Methode der Vergleichsgenetik – wiewohl sie deskriptiv eine nützliche Hilfsarbeit leistet – ablehnen.

Drittes Kapitel

Inhaltsästhetik. — Immanuel Kant. Friedrich Theodor Vischer

Als durch Winckelmann, Lessing und Baumgarten, welcher im Jahre 1750 den Namen »Ästhetik« geprägt hatte, der Forschergeist angeregt worden war, bemächtigte sich auch bald die systematische Philosophie ästhetischer Probleme. Als eigentlicher Begründer der wissenschaftlichen Ästhetik muß Kant bezeichnet werden, dem sich dann neben Herder und Schiller besonders Schelling und Hegel zugesellten. Die Richtung Schellings und Hegels, welche man ganz allgemein Inhaltsästhetik oder Gehaltsästhetik benennen kann, beschäftigte sich hauptsächlich mit dem idealen Gehalt des Schönen. Sie suchte in der Kunst vor allem die Idee, das Absolute, den Weltgeist. Nicht so sehr die unmittelbare Begeisterung für die Kunst, sondern vielmehr das spekulative Interesse, das im System der Wissenschaften eine Lücke gefunden hatte, also nicht Erfahrungen und Erlebnisse, sondern ein dialektisches Bestreben, das Schöne und die Kunst in den Weltplan einzuordnen, gaben den idealistischen Ästhetikern den Anstoß zur Forschung. Schon daraus erhellt, daß eine so gestaltete, metaphysische Forschungsart nicht jene große Ausbeute für eine spezielle Bauästhetik zutage fördern konnte wie dies Künstlernaturen Albertis, Schinkels oder Sempers taten. Andrerseits stellen aber die Metaphysik und die Systematik eine bedeutungsvolle und notwendige Ergänzung zur Empirie und Einzelwissenschaft dar. War es doch immer dem Systematiker vorbehalten, die Bausteine, welche ihm der Empiriker lieferte, zu einem einheitlichen Gesamtbau zu gestalten. Freilich mangelte damals der Gehaltsästhetik in wichtigen Stücken noch das nötige Material von Erfahrungstatsachen, aber ein Philosoph wie Hegels Schüler Vischer, verstand es, sein System mit so viel anregenden, geistreichen und lebensvollen Ideen zu bereichern, daß man darüber den Metaphysiker vergessen kann und in ihm mit Recht einen Mitbegründer der neueren Architekturästhetik erblicken darf.

Immanuel Kant. »Kritik der Urteilskraft« 1790.

Immanuel Kant nahm eine Ausnahmestellung in der Inhaltsästhetik ein. Er wollte vermitteln zwischen der mehr auf sinnliche Wahrnehmung gegründeten Ästhetik der Engländer Burke und Home und der rationalistischen Ästhetik der Deutschen Baumgarten, Winckelmann und Sulzer. Wollen (sinnliche

Wahrnehmung) und Erkennen (rationalistisches Denken) sollten überbrückt werden. Das Wesentliche der Kantschen Ästhetik ist das Ausgehen vom ästhetischen »Geschmacksurteil«, dem Vermögen der Beurteilung des Schönen. Kant untersuchte die Prinzipien, nach welchen man im Einzelfall das Geschmacksurteil fällt. Einen objektiven Begriff der Schönheit aufzustellen, hielt er für unmöglich. Gäbe es einen solchen, so würde tatsächlich das Geschmacksurteil ein Erkenntnisurteil sein. Die Entscheidung verlegte er letzten Grundes in ein harmonisches Spiel der Verstandeserkenntnis und der Einbildungskraft, und dieses Erlebnis der Harmonie zwischen Verstand und Sinnlichkeit wurde auch – wie sich besonders später zeigen wird – von ungemeiner Wichtigkeit für die Bauästhetik.

Das Gesetz, das sich die Urteilskraft nach Kant selbst zu geben hat, ist das Gesetz der »Zweckmäßigkeit«. Durch dieses Prinzip vermag die Urteilskraft, das Besondere als enthalten unter dem Allgemeinen zu denken, d. h. wenn ihr das Besondere – also z. B. ein künstlerischer Raum – gegeben ist, vermag sie das Allgemeine – also z. B. die Idee des Organischen – reflektierend dazu zu finden und so Einheit in der Mannigfaltigkeit herzustellen. Die »Zweckmäßigkeit«, das alleinige Prinzip der ästhetischen Urteilskraft in Natur und Kunst, ist zurückzuführen auf einen ordnenden Verstand. Dieser ist aber bei Kant nicht eine objektive, wissenschaftliche Aussage, sondern eine subjektive Regel, ein Hilfsmittel, eine Hypothese. Kant sagte nicht, die Kunst ist zweckmäßig, sondern die Zweckmäßigkeit ist in ihr subjektiv, insofern der Betrachter sie auf die Kunst überträgt.

Es gibt nach Kant zweierlei Zweck. Eine Pflanze hat z. B. Zweck, weil man sie essen kann, oder sie hat ihren Zweck nur in sich selbst, für sich selbst. Im letzteren Falle entspricht sie dem Naturschönen. Und analog besteht das Kunstschöne nicht im sinnlich Angenehmen, nicht im Wahren oder im Guten, es ist nichts Nützliches, sondern das, was durch bloße Betrachtung (Kontemplation) ein interesseloses (d. i. uninteressiertes) Wohlgefallen erweckt. Kant unterschied demnach zwischen einer »pulchritudo vaga«, welche als freie Schönheit in sich keinen bestimmten Zweck erfüllt – Kunst ist auf Freiheit begründet – und einer »pulchritudo adhaerens«, welche als anhängende Schönheit mit dem Gattungsbegriff einen Zweckbegriff verbindet.

Mit dieser anhängenden Schönheit identifizierte Kant die Schönheit der Architektur. In dem Gattungsbegriff »Kirche«, »Wohnhaus« usw. sei immer schon ein Zweckbegriff enthalten. Schön im Sinne der »pulchritudo vaga« sei nur das, was durch seine mit dem menschlichen Erkenntnisvermögen harmonierende Form (Zweckmäßigkeit ohne Zweckerkenntnis) ein uninteressiertes, allgemeines und notwendiges Wohlgefallen erwecke. An Stelle der äußeren Zweckmäßigkeit

(Vorsokratiker) verlangte Kant für die freie Kunstschönheit mit Recht eine innere Zielstrebigkeit, Triebkraft, Erfüllung und Ausfüllung, d. h. etwas vollständig Fertiges, bei welchem Maschine und bildende Kraft in Eins zusammenfallen. Dadurch, daß Kant bei der Architekturbetrachtung aber diese innere Zielstrebigkeit der zwecklichen Erscheinung nicht anerkannte und die architektonische Schönheit deshalb »anhängend« nannte, hat er einer folgenschweren, irrtümlichen Auffassung in der späteren Bauästhetik Vorschub geleistet.

Die Kant'sche Ästhetik unterscheidet sich von anderen Inhaltsästhetiken hauptsächlich dadurch, daß Kant von keinem festgesteckten Ziele ausgegangen ist. Will man seine Methode eine Ästhetik »von oben« nennen – wie es Fechner tat – so mag man das tun, man darf aber darunter keine dogmatische Ästhetik verstehen, welche die Erfahrung nicht berücksichtigte. Kant bearbeitete die Erfahrung auf seine Art, weil seine Fragestellung allerdings verschieden von jener der Empiriker war.

Anders aber verhielt es sich mit den auf Kant fußenden spekulativen Ästhetikern, wie Schelling und Hegel. Wie überall, verlegten diese Philosophen den Sinn des Kant'schen Idealismus von der subjektiven Seite des Bewußtseins auf die Seite der Objektivität. Kants Beziehung des Schönen auf das Übersinnliche war für ihn nur eine subjektive Betrachtungsart, aber keine objektive Behauptung. Das wurde sie erst bei seinen Nachfolgern; die kritische Methode verwandelte sich dann in eine spekulative. Wer jedoch in die Tiefen des letzteren Systems eindringt, wird nicht behaupten können, daß die Erfahrung dabei nicht mitspielt. Immerhin haftet dieser Methode ein Fehler an, der wohl am besten dahin zu charakterisieren ist, daß sie die Ästhetik auf eine metaphysisch dogmatische Wirkung des Übersinnlichen gründete und nicht nach den unmittelbaren Ursachen des Gefallens frug.

Friedrich Wilhelm Schelling. »Philosophie der Kunst« 1802. (Vorlesungen in Jena.)

So erkannte Friedrich Wilhelm Schelling die Aufgabe der Kunst in der Nachahmung eines »Göttlichen«, eines »allein wahrhaft Seienden«. Es war ihm mehr um die Schilderung der Stimmung, die der Schönheit entgegenkommen soll, und das Ziel der durch diese hervorgerufenen Sehnsucht zu tun, als um die bestimmten Bedingungen, durch welche die Schönheit jene Stimmung hervorruft, oder dieser Sehnsucht Befriedigung verschafft. Nach Schelling erzeugt die Idee des Schönen sich selber im Künstler. Die Kunst ist unbewußte Unendlichkeit, Vorstellung des Unendlichen im Endlichen, höchste Erkenntnis. Der Theologe und spekulative Metaphysiker, welcher in der Kunst Gott und das Seiende sucht, war also stärker in Schelling als der Künstler, welcher in der Kunst vor allem das unmittelbar Schöne finden will. Sein »ästhetisches Vorurteil« rief manche Polemik gegen ihn hervor.

Wie Schelling in seiner zweiten, theistischen Periode das Prinzip der Kunst als ein jenseits und über der Vernunft Gelegenes, Transzendentales, Übervernünftiges und »Unvordenkliches« erkannte, so führte er es auch bei der bis ins Detail vorgenommenen Einteilung der Künste durch. Die Architektur war für Schelling die »anorgische Kunstform 'oder die Musik in der Plastik«. Sie kann nur frei und schön erscheinen, wenn sie Ausdruck von Ideen, Bild des Universums und des Absoluten wird. Als Musik der Plastik hat die Baukunst nach Schelling einen rhythmischen, harmonischen und melodischen Teil. Ihr Rhythmus besteht in der »periodischen Einteilung des Gleichartigen«, ihre Harmonie in der Proportion und ihre Melodie in der Verbindung des Rhythmischen mit dem Harmonischen.

Wie mit Schelling die Wissenschaft ihren absoluten Standpunkt erreicht hatte, so waren jetzt für die Kunst – wenn auch nicht in einwandfreier Weise – der Begriff ihrer Natur und Würde, die Beziehungen zu den höchsten Interessen und ihre wissenschaftliche Stellung im Sinne der Gehaltsästhetik gefunden.

Friedrich Hegel. »Ästhetik« 1835.

Von Schelling beeinflußt, jedoch in vielen Punkten scharfsinniger zergliedernd war Friedrich Hegel. Er ging vom Wertproblem, von der objektiven Tatsache des Wertvollen und von der Welt als einer Entwicklung des Geistes aus. Kunst ist wertvoll, weil Kunst Geist ist. Das Kunstschöne ist nicht die logische Idee, auch nicht die natürliche Idee, sondern die rein geistige Idee. Deshalb stand für Hegel das Kunstschöne höher als das Naturschöne, ebenso wie der Geist und seine Produktionen höher stehen als die Natur und ihre Erscheinungen. Die Kunst schien ihm wie Schelling aus höheren Trieben hervorzugehen und höchsten, absoluten Bedürfnissen Genüge zu tun. Die Stile sind aus den Ideen der Völker und im Zusammenhang ihres geistigen Lebens zu verstehen. Gegenüber Schelling brachte Hegel insofern ein neues, fruchtbares Moment in die Ästhetik, als er die Realität, die Wirklichkeit der Kunst etwas mehr berücksichtigte. Der Inhalt der Kunst ist zwar die geistige Idee, der Kunstgeist ist mit den Weltanschauungen und Religionen großer Zeitepochen und Völker verwachsen. Die ideellen Vorstellungen werden aber in der Kunst auf einen Gegenstand bezogen, die Form der Darstellung ist die sinnbildliche Gestaltung. Kunst ist sinnliche Vorstellung des Absoluten, sinnliches Scheinen der Idee. So wurde das Bedürfnis nach Realität in der Kunstauffassung durch eine substantielle Welt des Objektiven einigermaßen befriedigt, ein Fortschritt, welcher in den einzelnen Punkten von Hegels Ästhetik zutage trat und besonders auch für die Architektur wichtig wurde.

Hegel definierte die Architektur als »die Kunst am Äußerlichen, so daß hier die wesentlichen Unterschiede darin bestehen, ob dies Äußerliche an sich selbst seine Bedeutung erhält oder als Mittel behandelt wird für

einen ihm anderen Zweck, der sich in dieser Dienstbarkeit zugleich als selbständig zeigt«. (Bd. II, S. 271.) Gerade die letzteren Worte sind sehr wichtig und vielbedeutsam für die Freiheit der Baukunst. Hegel sah die Aufgabe der Architektur darin, die äußere, unorganische Natur so zurecht zu arbeiten, daß dieselbe dem Geiste als kunstgemäße Außenwelt verwandt wird. Ihr Material ist das Materielle als mechanische, schwere Masse, und ihre Formen sind die der unorganischen Natur, nach den Verstandesverhältnissen des Symmetrischen geordnet. Diese Definition Hegels ist zwar sehr weit, da nach ihr auch Kanäle, Eisenbahnen, Landstraßen, Dämme usw. zur Architektur gezählt werden, deckt sich aber gerade deshalb in gewissem Sinne mit moderner Auffassung.

Da sich im Material und in den Formen der unorganischen Natur das Ideal als konkrete Geistigkeit nicht vollkommen realisieren läßt, so ist der Grundtypus der Baukunst nach Hegel die symbolische Kunstform. Diese Bedeutung kann sie durch ihr Material und dessen Formen mehr oder weniger ausdrücken, je nach dem Gehalt dessen, für das sie Symbol wird. Hegel hob hier zum erstenmal die »symbolische« Kunst besonders hervor, welche für die spätere Einfühlungstheorie noch so fruchtbar werden sollte, und kennzeichnete sie zugleich zum Unterschied von einer »klassischen« Kunstform, in welcher Inhalt und Form zu einer schlechthin angemessenen Einheit sich vereinen, und von einer »romantischen« Kunstform, in welcher die Gestalt zu einer gleichgültigen Äußerlichkeit wird. Die symbolische Kunst sucht nach Hegel die Einheit der inneren Bedeutung und äußeren Gestalt, welche die klassische in der Darstellung für die sinnliche Anschauung findet und die romantische in ihrer hervorragenden Geistigkeit überschreitet. Diese letztere Ausdeutung ist freilich mehr ein schöner, episodenartiger Gedanke, als ein stichhaltig systematisches Einteilungsschema. In ihrer Anwendung führte sie zu einer argen Verkennung der Gotik.

Hegel, von vielen als der größte Philosoph des neunzehnten Jahrhunderts gefeiert, gilt heute oft als veraltet und für die mehr psychologisch empirische Forschungsart der modernen Ästhetik belanglos oder doch von geringerer Bedeutung. Man darf jedoch nicht vergessen, daß seine Ideen unvermerkt vom allgemeinen Bewußtsein und der Weltanschauung seiner Zeit übernommen wurden, und daß aus dieser heraus, als Voraussetzung, die neuere wissenschaftliche Ästhetik vor materialistischen oder formalistischen Abwegen (Herbart und Zimmermann) im großen und ganzen trotz ihrer späteren naturwissenschaftlich physiologischen Abwege bewahrt blieb. Hegel machte den »Geist« zu einer Weltmacht und stellte den Begriff der »Geisteswissenschaft« auf. Er sicherte der Ästhetik für alle Zeiten ihren hohen Gehalt und ihre innere Kraft als Wert- und Idealwissenschaft. Das ästhetische Erbe Hegels in großzügiger Weise bewältigt, in einem geschlossenem Systeme dargestellt

und zugleich für die spätere angewandte Ästhetik nutzbar gemacht zu haben, dieses nicht zu unterschätzende Verdienst muß Vischer eingeräumt werden, welcher – obschon im Banne der Gehaltsästhetik – als ein Überbrücker und Wegweiser von der älteren zur neueren Ästhetik angesprochen werden kann.

Friedr. Theodor Vischer. »Ästhetik od. Wissenschaft des Schönen.« 1846/57. »Kritische Gänge« 1863/73.

Aus der Schule Hegels hervorgegangen, blieb Friedrich Theodor Vischer zwar zunächst mit seiner gewissenhaften Dialektik noch am Schematismus seines Lehrers hängen. Die Paragraphen seiner Ästhetik sind aber mit soviel neuen, geistvollen Bemerkungen und anregenden Beobachtungen durchsetzt, daß man darüber – besonders in den Anmerkungen – den Heglianer vergessen und auch für eine moderne Ästhetik den größten Gewinn daraus ziehen kann. Vischer war ursprünglich Theologe gewesen. Die Schriften Hegels wurden Anlaß, daß er sich der Theologie ab- und der Ästhetik zuwandte. Sowohl Hegel als auch das Studium der Theologie übten auf sein System besonders in den Beziehungen von Kunst zu Religion und Mythus nachhaltigen Einfluß aus. Der Gehalt des Schönen war bei Vischer identisch mit dem Gehalte des Guten. Das Gute war ihm die Vorstufe des Schönen, auf die Stellung und Reihenfolge des Kunstwertes zum Wert der Religion und Philosophie legte er besonderen Nachdruck. Das Schöne, das Gute und das Wahre bedeuteten ihm Kinder des absoluten Geistes, welcher das Objektive und Subjektive in einer Einheit vereinigt. Solche und ähnliche rein spekulativ vereinheitlichende Ideen machen die grundlegende Basis seiner allzu gewissenhaften Dialektik etwas schwerfällig und weitschweifig, bleiben aber für die ästhetisch wertvollen Resultate, die im Grunde unbewußt empirischer Natur sind, ziemlich gleichgültig und einflußlos.

Kunst ist nach Vischer subjektiv-objektive Wirklichkeit des Schönen. »Das Schöne ist ein sinnlich Einzelnes, das als reiner Ausdruck der Idee erscheint, so daß in dieser nichts ist, was nicht sinnlich erschiene, und nichts sinnlich erscheint, was nicht reiner Ausdruck der Idee wäre« (§ 14). Die Kunst hat also die Aufgabe, das Absolute in endlicher Form, die Idee in der Erscheinung sinnlich darzustellen. Dabei bleibt die Ästhetik programmatisch immer Metaphysik, das Schöne ist keine Sache des Menschen, sondern der Idee. Diese Anschauungen haben sich allerdings bei Vischer teilweise und allmählich gewandelt. Als er in seinen späteren Jahren sich mit der einen, absoluten Idee nicht mehr zufrieden geben konnte, nahm er zum Pantheismus, zur »Harmonie des Weltalls«, zu Wendungen wie »formgewordener Ausdruck«, »Einheit von Ausdruck und Harmonie« seine Zuflucht. Er suchte in einer pantheistischen Symbolik, einem unbewußten »Einfühlen«, »Beseelen«, »Leihen«, »Unterlegen« einen Ausweg. Schon im fünften Heft der »Kritischen Gänge« (1866), wo Vischer seine Ästhetik einer

sehr interessanten Selbstkritik unterzog, trat das »Schöne an sich« in den Hintergrund. Die Phantasie mußte jetzt mitwirken. Ebenso wurde das Naturschöne als wahre, reine Schönheit nicht mehr anerkannt. Es hatte nur relativen Wert für die eigentliche d. h. künstlerische Schönheit. Mit anderen Worten: Das Subjekt gewann allmählich bei der ästhetischen Betrachtung an Wichtigkeit. Von der Anschauung war auszugehen. Geist und Sinnlichkeit mußten dabei in Einem aufgehen. Die Harmonie des Weltalls mußte sinnlich erscheinen. Ein eingestandener Empiriker und Psychologe wurde Vischer jedoch nicht.

Aus allen Entwicklungsphasen, die Vischer in heißem Ringen und ständigem Umgestalten durchkämpfte, ergibt sich eine reiche Ausbeute für die Architekturästhetik. Die Baukunst geht nach ihm von den Grundverhältnissen der unorganischen Natur aus. Sie ist die erste Besitzergreifung der objektiven Welt für die Kunst. Ihr Grundcharakter der Objektivität tritt zunächst auf als Zweckmäßiges, dem das Handwerk dient. Zur Kunst wird sie erst durch die besondere Art der Phantasie, d. i. das messende Sehen und durch das ihr eigentümliche schwere Material. Daraus ergibt sich ihre Abhängigkeit vom Zweck und ihren struktiven Bedingungen. Sie überwindet diese Abhängigkeit durch den Rhythmus der Verhältnisse, durch Idealisierung ihres anorganischen Materials, durch Symbolisierung ihrer Formen. Die einzelnen Elemente, wie Material, Bauteile, Linien, Flächen, Schnitte, Inneres, Äußeres usw. werden durch die künstlerischen Gesetze der Komposition, Proportion, Kontrastwirkung, Motivierung, Rhythmus, Symmetrie und Dekoration gestaltet. An diese Gedankenentwicklung reihte Vischer dann in seiner Architekturästhetik eine Betrachtung über die einzelnen Zweige und über die Geschichte der Baukunst.

Als Idealist sah Vischer das höchste Ziel der Architektur im Tempelbau, in ihm – der Gotteswohnung – sei höchster Zweck erfüllt, hier walte Idealgeist. So beschränkte sich leider Vischers bauästhetische Betrachtung, wie er selbst einleitend bemerkte, fast ganz auf den Tempelbau. Übrigens eine Erscheinung, die man nicht nur bei Vischer, sondern auch bei Hegel, Schopenhauer, Semper, Bötticher, denen Säulenordnung und Tempelbau das hauptsächlichste Grundthema der Architektur waren, mehr oder weniger findet. Dabei machte sich in manchen Punkten die Stellung und Unterordnung der Baukunst im großen System der allgemeinen Ästhetik, die neben dem Kunstschönen und seinen einzelnen Zweigen auch noch das ganze Gebiet des Naturschönen und Phantasieschönen zum Gegenstande hat, etwas beengend geltend, d. h. Vischer ging mehr von allgemein ästhetischen Gesetzen aus, welche bei aller Sorgfalt und Spezialisierung die Architektur in ihrer Eigenart nicht immer vollkommen erschöpfen konnten. Die obigen Gesetze z. B. wie Rhythmus, Symmetrie usw. sind alle nicht so wichtig für die Baukunst, als

das raumbildende Prinzip, welches Vischer vernachlässigte. Er sagte, die Architektur stehe in einem Raume, und nicht, sie bilde einen Raum. Besonders aber rückt das Material, das Stoffartige, in der Baukunst leicht in ein schiefes Licht, wenn man als Systematiker von allgemein kunstästhetischen Gesichtspunkten statt von Erfahrungen ausgeht. Vischer wollte prinzipiell auch in der Architektur — wie mit Recht in andern Künsten — am Baustoffe nur den »Schein«, nur die Oberfläche gelten lassen. Er zog dem Baukörper förmlich die Haut ab (Hogarth) und betrachtete diese, ohne auf das dahinter Liegende näher einzugehen.

Der Mechanismus und die Kräfte des Materials, die Knochen, Gefäße, Muskeln, Sehnen usw. haben beim Baukörper eine ganz andere ästhetische Bedeutung wie z. B. am plastischen Körper. Man darf bei der Raumkunst nicht wie Vischer vom Durchmesser mit seinem Mark und seiner inneren Struktur absolut abstrahieren. Es kommt beim dreidimensionalen ästhetischen Empfinden, wie es ein Raum verlangt, nicht nur auf die »reine« Oberfläche und den Aufriß, sondern auch auf die Schnitte und das sie konstituierende Stoffliche, in hohem Grade an, weil auch diese an der Erscheinung Anteil haben.

Friedr. Theodor Vischer. »Das Schöne und die Kunst«. Herausgb. von R. Vischer 1898.

In seinen späteren Jahren entwickelte Vischer den Symbolbegriff weiter, vertiefte ihn psychologisch und gestaltete ihn klarer faßbar. In den nachgelassenen Schriften und Vorträgen, welche sein Sohn Robert Vischer unter dem Titel »Das Schöne und die Kunst« herausgab, finden sich diesbezügliche Aufschlüsse sowie viele wertvolle Bereicherungen und Änderungen der ursprünglichen Anschauung. Wie ja schon in den Kritischen Gängen von einer vollkommenen Umarbeitung des Systems der Ästhetik die Rede gewesen war, weil es die Kunst — wie Vischer sagte — in einen zu starren Panzer einschnürte, so trat in den letzten Aufzeichnungen neben der absoluten Idee mehr das unmittelbar Menschliche in den Vordergrund. Die »Metaphysik des Schönen« wich dem »Kontakt eines Gegenstandes und eines Schauenden«. Das Schöne als »Idee in begrenzter Erscheinung« wurde das »in sich gespiegelte und im Spiegel verklärte Leben« (S. 141). Kurz, die Kunst wurde mehr nach ihrem Lebensgehalt als nach ihrem Ideengehalt analysiert, was gerade der Architekturbetrachtung sehr zum Vorteil gereichte. Die größte Rolle spielte dabei die Phantasie, welche in ihrer unbewußt verwechselnden Tätigkeit das Bild und seine Bedeutung zusammenwirken läßt. Aus dem dunkel ahnenden Leben des Gemütes, dem Geheimnis des ästhetischen Symbols, wurde die Inkongruenz zwischen Bild und Bedeutung, Form und Inhalt, Gestalt und Seele erhellt. Licht, Farben, Töne usw. wurden Bilder von Stimmungen, die dem Beschauer vortäuschen, aus ihnen selbst käme ihm entgegen, was er in Wirklichkeit in sie hineingetragen hat.

In seiner »Ästhetik« hatte Vischer das dunkel Symbolische der Architektur in seinen besonderen Formen noch nicht vom bewußten Reflektieren geschieden. Jetzt wurden Bild und Inhalt in Eins gefühlt, das Symbol wurde die indirekte Verbindung von Bild und Idee. Die instinktive Deutung des Symbolisierens äußert sich in der Baukunst nach Vischer als ein Erheben, Sinken, Sichausbreiten, Einengen mit den baulichen Formen und Elementen. Die Senkrechte erhebt, die Wagrechte erweitert, die geschwungene Linie erregt lebhafter als die Gerade. Symmetrie, Proportion, Rhythmus usw. wirken als symbolische Bilder ähnlicher Lebensgefühle. »Die Betrachtung eines gotischen Domes ist unmittelbar verbunden mit einer Erhebung des Gemüts. Ein Abgrund gemahnt uns unheimlich, furchtbar« (S. 70). Die geschwungene Linie verglich Vischer mit dem freieren Schwung der Seele, mit der Elastizität des Gemüts. »Wenn sich der Bogen schließt zum Halbrund, so wirkt das wie eine Rückkehr, wie ein harmonisches Einlenken, erinnert also an versöhnte Gefühle der Vereinigung, des Zusammentreffens. Die Kuppel des Pantheons und vollends die der Peterskirche vergleichen wir mit dem Himmelsgewölbe, sie wird uns rein instinktmäßig zu einer großen geistigen Welt. Das ist ein ganz ungesuchtes Gefühl. Die Baukunst wäre tot, wenn sie gar nichts wäre als eine Zusammensetzung von Steinen nach geometrischen Linien; und wir haben schon erkannt: sie verwandelt die Massen in ein Bild, als wären sie lebendig« (S. 71). Die Einfühlung in architektonische Formen ging bei Vischer sogar so weit, daß er in der Wechselwirkung zwischen Last und Stütze einen Scheinkampf, ein lebendiges Kampfspiel der Kräfte, das durch die dekorativen Elemente noch gesteigert wird, erblickte. »Die Architektur, die soll keinen Menschen darstellen? Was stellt sie denn dar? Schon bei unserem Einblick in die Formsymbolik haben wir gesehen, daß sie das innere Leben der menschlichen Seele zum Ausdruck bringt. Dabei spricht sich in einem künstlerisch gestalteten Gebäude der Zustand, der Verkehr, das Geschäftsleben aus, dem es dient, die Würde eines Menschenganzen und seiner Tätigkeit. Jedes monumentale Bauwerk, auch ein Privathaus solcher Art, zeigt uns, daß hier in diesen Räumen sich ein edleres Menschendasein niedergelassen hat« (S. 91). Vischer analysierte die Baukunst also in diesem Sinne ganz als eine »Darstellungskunst«. Das Darstellungsobjekt der Baukunst wurde jetzt — wie schon in den »Kritischen Gängen« kurz angedeutet — die über das Gewöhnliche erhobene Lebensstimmung. Ein Kranzgesims z. B. ohne energische Gliederung und Ausladung war ihm wie ein »Gesicht ohne Augenbrauen« (S. 120). Das Säulenkapitäl erklärte er aus einem Spiel der Phantasie, die zwischen drückenden und stützenden Elementen einen menschlich symbolischen Übergang sucht. In Analogie zur Menschengestalt verlangte Vischer von der Fassade eines Baues Symmetrie, dagegen nicht von der Seite. Und ähnliches mehr.

Mit all diesen Andeutungen war der Grund gelegt zu einer späteren empirisch-psychologischen Auslegung der Architektur.*) Die große Bedeutung der Einfühlungstheorie soll einem folgenden Kapitel vorbehalten bleiben. An dieser Stelle muß jedoch noch ein Philosoph Erwähnung finden, der wie Vischer — zwar auf anderem Wege — eine verbindende Brücke zwischen Inhaltsästhetik und der Forschungsweise »von unten«, diesem idealistisch-konkreten Zwiespalt, zu schlagen versuchte.

Eduard v. Hartmann »Philosophie des Schönen« 1887.

Eduard von Hartmann suchte in seiner Dialektik einen Abschluß und eine höhere Einheit der metaphysisch idealistischen Philosophen, besonders Schellings und Hegels mit Zuhilfenahme der naturwissenschaftlichen Entwicklungslehre zu gewinnen. Er wollte mit seiner Philosophie des »Unbewußten« den Gegensatz von Geist und Wille (Schopenhauer) überwinden. Hartmanns Ästhetik ordnete sich ganz seinem metaphysischen System unter. Der konkret sinnliche Schein des idealen Gehalts der Schönheit wurde nach ihm ein Teil der absoluten Weltidee. Nicht in der Idee selbst, sondern in dem sinnlichen Scheinen der Idee lag nach Hartmann die Schönheit. Dieser ästhetische Schein muß so sein, daß das »Ich« des Beschauers in ihm versinkt, untergeht, sich vergißt. Sobald das »Ich« erwachen würde zu einer Kritik oder Reflexion, wäre es nicht mehr völlig reiner Schein, sondern theoretisches Erkennenwollen. Der sinnliche Schein ist konkret und zwar wächst die Schönheit um so mehr, je konkreter ein Gegenstand ist. Diese Schönheitsgrade drückte Hartmann durch verschiedene Konkretionsstufen aus und führte auf ihrer Grundlage eine begriffliche Ordnung des ganzen ästhetischen Gebietes durch. Am tiefsten steht das sinnlich Angenehme, am höchsten das dem menschlichen Denken unfaßliche, mikrokosmisch Individuelle.

In der Ordnung des ästhetischen Gebietes erkannte Hartmann die Architektur als eine »unfreie« Kunst, d. h. die Baukunst diene einem außerästhetischen Zweck, als das, was sie wesentlich sei, nämlich als Realität. Sie erwecke reale Gefühle, während die freie Kunst nur ästhetische Scheingefühle erwecke. Die Baukunst ist nach Hartmann demnach wesensverschieden von den freien Künsten. Ein Bauwerk ganz ohne Zweck gibt es nicht, und dieser außerästhetische Zweck wurde für Hartmann schlechthin bestimmend als konstruktives Prinzip. Es handle sich beim Bauen nicht — wie in der freien bildenden Kunst — um Abbilden von Realitäten, sondern um Realitäten selbst. Auch der reine Kunstbau erfülle einen Daseinszweck. Der rein ästhetische Schein eines Tempels, z. B. eine Fassade nur aus Stuck und Gips, ohne praktisch benutzbar zu sein, entspreche nicht einem Bauwerk, sondern nur dem Abbild eines solchen.

*) Den Formalismus hatte Vischer schon im sechsten Heft der »Kritischen Gänge« (1873) in einer Polemik gegen Herbart und Zimmermann eingehend und überzeugend zurückgewiesen.

Hartmann charakterisierte die Architektur also deshalb als »unfreie« Kunst, weil man bei ihrer Betrachtung den ästhetischen Schein erst von der Realität ablösen müsse, und weil dem Material, in welchem diese Realität besteht, ein selbständiger Wert beizulegen wäre. Die Begründung dieses letzten Punktes ist nicht einwandfrei, wenn er sagte: »Auf echte Stoffe wird in allen unfreien Kunstwerken der höchste Wert gelegt, obwohl der ästhetische Schein der Imitation oft gar nicht hinter dem echten Stoffe zurücksteht. Bei der Ausstattung von Innenräumen wird trotz der Feuergefährlichkeit Holz und Leder zur Wandbekleidung vor dem getünchten Putz bevorzugt und beim Bauen schätzt der Architekt sich glücklich, wenn der Kostenanschlag ihm gestattet, edleres Material anzuwenden, obwohl die architektonischen Verhältnisse und die Licht- und Schattenwirkung dadurch gar nicht berührt werden«. (II. Teil, S. 597.)

Ein Urteil, das sich nach dem Marktwert des Materials richtet, wird nicht aus rein ästhetischen, sondern von vornherein aus anderen Gründen — vielleicht Protzerei — gebildet. Wenn der Architekt den echten Stoff der Imitation, oder die Holzvertäfelung dem Putz mit Recht vorzieht, so tut er es wohl aus ästhetischen Forderungen. Ein echter Marmor z. B. hat wirklich mehr ästhetischen Reiz auch der äußerlichen Oberfläche nach und ist daher schöner, als eine Imitation, welche vielleicht neu dem echten Stoffe fast gleichkommt, aber allmählich doch an Glanz verliert. Tut sie das nicht, so ist überhaupt von keinem Surrogate, sondern einem berechtigten Baustoff, dessen Auswahl der Zweck und die Ökonomie bestimmten, die Rede. Die schlechte Imitation aber, welche zum unberechtigten Zwecke der Täuschung angewendet wird, verliert an Schein und Aussehen eben aus dem gleichen Grunde, warum man nach Hartmann eine Tempelfassade aus Gips nicht anerkennen kann, also nicht nur, weil sie als Realität minderwertig ist, sondern vor allem als Schein. Die Echtheit des Materials muß gefordert werden, auch wenn man an der Theorie des »reinen« Scheines festhalten würde, weil eben der Schein des echten Materials schön ist, während der Schein des unechten Materials ästhetisch nicht befriedigt.

Aber auch andere bedenklichere Widersprüche ergeben sich aus Hartmanns Ästhetik der Baukunst. Geht es an, eine Kunst »unfrei« zu nennen? Liegt nicht die Freiheit vielmehr schon im Begriffe »Kunst«? Ferner: handelt es sich in der Kunst der Architektur wirklich um »Realitäten« im Sinne Hartmanns? Haben der Zweck, die Konstruktion und das Material dabei die konstituierende Bedeutung, welche ihnen Hartmann zuweist? Alle diese Fragen berühren den Wesenskern der Baukunst und müssen später im Zusammenhang genauer untersucht werden. An dieser Stelle soll vorerst nur auf sie aufmerksam gemacht sein. Hartmann geht jedenfalls nicht von der Eigenart der Einzelkünste als von etwas Gegebenem aus,

sondern tyrannisiert seinem System zuliebe das empirische Tatsachenmaterial. Daß die Baukunst z. B. Zwecke erfüllen muß, ist nicht allein schon bestimmend für ihr künstlerisches Wesen. Man darf hier die Lösung des Problems nicht auf ein »Entweder – oder«, sondern muß sie auf ein »Sowohl – als auch« stellen. Die Fragestellung: Entweder »ästhetischer Schein« oder »Realität« ist überhaupt eine erkenntnistheoretische, aber keine ästhetische. Es handelt sich beim ästhetischen Objekt nur um seine Beschaffenheit, und obzwar das architektonische Kunstwerk in seiner Beschaffenheit sehr vom realen Gebrauchszweck mitbegründet wird, so liegt die ästhetische Erscheinung der Architektur ihrem Wesen nach doch jenseits von Realem und Irrealem.

Dem Zweck, dem Material und der Konstruktion in der Baukunst wurde die Inhaltsästhetik nicht gerecht, die Schaubarkeit und die optischen Gesetze übersah sie fast ganz. Die geistigen und gefühlsmäßigen Werte dagegen rückte sie in den Mittelpunkt der Betrachtung und bleibt hierin auch für die neueste Ästhetik noch Quelle und Lehrmeisterin.

Viertes Kapitel

Begründung der empirischen Ästhetik durch Theodor Fechner. – Assoziationstheorie

Während Semper als ausübender Künstler durch seine empirische, vergleichende Betrachtungsweise der metaphysischen, spekulativen Kunstauffassung des neunzehnten Jahrhunderts wirksam entgegenarbeitete, erstand bald darauf auch im Lager der Philosophen eine Persönlichkeit, die kategorisch verlangte, die Ästhetik müsse eine Erfahrungswissenschaft werden, an Stelle der deduktiven Ästhetik »von oben« müsse die induktiv empirische Fachwissenschaft »von unten« treten! Durch Fechner wurde im Gegensatz zum geistigen Inhalt wieder die Form des Kunstwerks in den Mittelpunkt der Betrachtung gestellt. Seine Methode ist jedoch scharf zu scheiden von den Formalisten Herbart und Zimmermann, den reinen Antipoden des spekulativen Idealismus. Neben dem formal und sinnlich Schönen erkannte Fechner noch ein Wohlgefälliges im Kunstwerk an, das durch die Erinnerung an erlebte Gefühle und Gedanken erzeugt wird. Er deutete damit ähnlich wie Kant mit der »freien« und »anhängenden« Schönheit eine mögliche Doppelwirkung der Kunst an: nämlich die direkte, mit den Formen schon gegebene Wirkung und die zu den Formen dazugefühlte und dazugedachte Schönheit. Wichtig und neu war bei dieser Theorie vor allem die Methode.

Theodor Fechner. »Vorschule der Ästhetik« 1876.

Theodor Fechner war der Begründer der Psychophysik, d. h. er wollte die Beziehungen zwischen Reiz und Empfindung beim Kunstschaffen und Kunstbetrachten durch Experimente erforschen und darauf die Ästhetik gründen. Bei dieser Methode muß man sich jedoch von vornherein vor dem Irrtum hüten, daß Ursprung und Wesen der Kunst durch eine Sammlung empirischer Tatsachen vollkommen bestimmt werden könnten. Das Wesen der Kunst darf überhaupt nicht durch seine Entstehung allein erklärt werden. Die Ästhetik ist zwar – wie aus dem folgenden vorausgenommen werden mag – auf Erfahrung basiert, aber ihre Methode kann nicht empirisch sein, d. h. die empirischen Begriffe von Schönheit, Lust, Freude, Gefallen usw., um die es sich auch bei Fechner in erster Linie handelte, müssen bei Abfassung des

Systems der reinen Kunst notwendig miteinbezogen, dürfen aber nicht selbst den obersten Normen zugrunde gelegt werden. So viele Experimente man an Tausenden von Menschen in ihrer Beziehung zu Reiz und Empfindung anstellen mag, in Wahrheit gewinnt man damit bestenfalls eine Statistik von Geschmacksurteilen. Das Resultat, ob z. B. eine Assoziation außer- oder rein-ästhetisch sei, wird letzten Grundes niemals experimentell gefunden, sondern durch – wenn auch unbewußtes, unkritisches – Unterschieben eines Wertmaßstabes. In seiner experimentellen Forschungsart kann also Fechners bleibende Bedeutung nicht liegen, vielmehr besteht sie darin, daß durch ihn der rein spekulative Weg verlassen wurde, und die wichtigen, unmittelbaren Gründe des ästhetischen Gefallens, die zu sehr vernachlässigt worden waren, in den Vordergrund des Interesses rückten. So wurde der Begründer der empirischen Psychophysik zugleich ein Vorkämpfer der deskriptiv, psychologischen Ästhetik und darin vor allem bestand sein Verdienst.

Fechner ging von den Vorbegriffen: Gefallen, Mißfallen, Lust, Unlust, Schönheit usw. aus. Seine Hauptfragen waren: Was gefällt und was mißfällt? Warum gefällt oder mißfällt es, und inwiefern hat es ein Recht zu gefallen oder zu mißfallen? Auf diese Fragen ließ sich nach Fechner naturgemäß nur wieder mit den Gesetzen des Gefallens und Mißfallens antworten, welche ungefähr wie folgt erläutert wurden. Wenn man sich von der Bedeutung eines Gegenstandes einen jener vorgenannten Begriffe (Schönheit usw.) bilden kann, der durch die Form des dargestellten Gegenstandes erfüllt wird, so kann die ästhetische Kritik fragen, in welchem und in wie hohem Grade dies geschieht und darnach den ästhetischen Wert des Gegenstandes bestimmen. Die Art und Weise dieser »Zweckserfüllung«, d. h. der Beziehung der Schönheit zur »Zweckmäßigkeit« wurde nach Fechner hauptsächlich durch die verbindenden Assoziationen bestimmt. So steigert sich die »äußere« Zweckmäßigkeit, d. i. in der Architektur z. B. das bequeme Wohnen, durch Vorstellungsassoziationen beim Anblick zu unmittelbarem Lustgefühl und wird dadurch ästhetisch wertvoll. Fechner unterschied im Kunstwerk eine »äußere Zweckmäßigkeit« von der anderen, eigentlichen Zweckerfüllung, welche schon als Eigenschaft der Schönheit selbst in dieser enthalten und von ihrem Wesen direkt abhängig ist. Dementsprechend sprach er von einem »direkten« Faktor, welcher die unmittelbare Sinnlichkeit, die äußerlich gegebenen Eigenschaften eines Dinges ausmachen, und – zum Unterschied dieses sinnlichen, direkten Faktors – von einem indirekten »assoziativen« Faktor des ästhetischen Urteils, welcher in den dazu kommenden Vorstellungen besteht.

Fechner suchte den Begriff der architektonischen Schönheit nicht subjektiv normativ zu bestimmen, er wollte ihn hauptsächlich objektiv empirisch aus der eigentlichen Fähigkeit, seinem äußeren Zweck (wie »bequemes

Wohnen« usw.) zu genügen, entwickeln. Wenn man aber diesen eigentlichen Zweck betrachtet, muß man zugeben, daß er im Grunde auch subjektiv normativ gewonnen wurde. Damit ändert sich die Bedeutung der Assoziationen, welche nach Fechner das wichtigste Prinzip bilden, an welchen – wie er sagte – die »halbe Ästhetik daran hängt«. Ihrer Funktion und der Vermischung von Zweckmäßigkeit und Assoziation im Kunstwerk kann überhaupt nicht die Bedeutung zukommen, welche ihr Fechner zuschrieb. Die Architektur soll sich vielmehr ihre ästhetische Zweckbestimmung aus sich heraus, autonom, selbständig und nicht assoziativ von anderen Motiven und Zwecken her, geben. Mit anderen Worten: die äußere Zweckmäßigkeit muß mit der inneren zusammenfallen.

So tauchen gleich beim Eintritt in Fechners Gedankenkreis eine Menge von Zweifeln auf. Ein Hauptgrund zu diesen Bedenken mag wohl darin liegen, daß die Prinzipien zu allgemeiner Natur sind und sich zu wenig auf die Kunst und ihre besonderen Zweige beschränken. Vom naturästhetischen Standpunkt ist zwar zuzugeben, daß beispielsweise bei einer Orange die Assoziationen an Italien, den sonnigen Süden usw. das Gefallen steigern können. Vom kunstästhetischen Standpunkt jedoch ist zu leugnen, daß eine stilisierte, gemalte und von Assoziationen freie Orange einer natürlichen an ästhetischem Wohlgefallen nachstehe. Das Verhältnis vom direkten zum assoziativen Faktor ist in der Kunst umgekehrt, d. h. ein Kunstwerk wird ästhetisch um so wertvoller, je mehr sich seine Schönheit aus sich selbst und nicht aus Gedankenreihen von anderswoher kundgibt. Damit soll aber nicht gesagt sein, daß die Assoziationen überhaupt keine Rolle in der Ästhetik spielen würden.

Gerade die Architektur ist auf den ersten Blick scheinbar sehr geeignet für Fechners Kunstlehre. Der Zweck scheint hier als ein »äußerer«, als ein von außen schon gegebener, ursprünglich auch außerhalb des eigentlich Künstlerischen zu liegen und erst durch Assoziationen mit dem eigentlich Architektonischen zur ästhetischen Schönheit vermittelt zu sein. Allein in Wahrheit ist der Zweck der Baukunst nicht ein in diesem Sinne Negatives, das künstlerisch überwunden werden müßte, sondern – wie noch auszuführen sein wird – ein Ingredienz der Baukunst von vornherein, welches das bauästhetische Wesen schon bei ihrem Werden mitbestimmt. Unter diesem Vorbehalt soll Fechners Assoziationstheorie, soweit sie die Architektur betrifft, noch etwas näher gekennzeichnet werden.

Der Grund, warum die bauliche Zweckmäßigkeit durch Assoziationen zu ästhetischem Wohlgefallen gesteigert wird, beruht nach Fechner in der eigentlichen Aufgabe der Architektur, nämlich Zwecke zu erfüllen. So erfreue ein Wohnhaus dann, wenn man ihm ansehen könne, daß es wohnlich gebaut sei. Ein Palast gefalle ästhetisch, wenn er eine höhere Lebensführung

zum Ausdruck bringe usw. In einer Polemik gegen Schnaases Kritik der Säulenstellung bei Tempelbauten verfocht Fechner praktisch sein Prinzip, daß die Schönheit der Baukunst aufs innigste assoziativ mit der Zweckmäßigkeit verbunden sei und nicht nur neben dieser »hergehe«. Das Endergebnis ist auch hier: die hauptsächlichsten Schönheitsmotive sind unbedingt in der Zweckmäßigkeit begründet. Die Stellung der Säulen, die Dicke der tragenden und getragenen Glieder, die Proportionen, kurz mit wenigen Ausnahmen alles, was man schön findet, ist deshalb schön, weil es nach der Erfahrung seinen Zweck erfüllt. Außer dem Gesamtcharakter bereiten nach Fechner auch die Details eines Baues Genuß, wenn sie sich alle möglichst dem Zwecke des Gebäudes unterordnen. Umgekehrt aber soll die architektonische Schönheit nicht über ihre Zweckerfüllung hinausgehen, d. h. man soll nicht mehr Schmuck dabei verwenden, als sich durch Assoziationen zu der inneren Bestimmung des Baues rechtfertigen läßt. Diesen Sätzen haftet wenig mehr von ihrer allgemein philosophischen Herkunft an. Sie gipfeln in Etwas, das man auch ohne psychophysische Experimente hätte finden können, und das Fechner in Wirklichkeit ohne sie gefunden hat.

Abgesehen von dem falschen Begriff der »äußeren« Zweckmäßigkeit, muß man ferner in Fechners Beispielen auf eine Unstimmigkeit schließen, wenn er z. B. sagte, ein Bahnhofsgebäude sei deshalb nicht so schön als ein Palast oder Tempel, weil dem Betrachter des Bahnhofs die Assoziation an den Schauplatz eines »Trubels und geschäftsmäßigen Treibens« unangenehm ist. Ein im guten Sinne modern empfindender Mensch kann sicher auch ein Gedränge ästhetisch schön finden, und die heutige Kunst hat das Sichdrängen der Massen oft als dankbares und wirkungsvolles Motiv verwendet. Ja man kann sogar manche breit angelegte Straße nur dann schön finden, wenn sich darin – zufolge ihrer Situation in der Gesamtstadtanlage – auch der entsprechende Verkehr und ein Geschiebe von Massen entwickelt.*) Diese Forderung wäre, wollte man sie überhaupt assoziativ erklären, eine Umkehrung der Fechner'schen Assoziation. Sie müßte z. B. Anwendung finden bei einer modernen Straße mit vielen Kaufläden, Auslagen, Passagen usw., welche zahlreiche Menschen verlangen und dadurch erst Berechtigung erlangen; ebenso bei breiten Avenuen wie in Paris oder bei Lustgärten des Volkes, wie im Wiener Prater, in Tivoli zu Kopenhagen, in einem Münchner Bierkeller usf. Sind solche Schauplätze verlassen, so können sie wohl noch als Anregung zu malerischer und dichterischer Schönheit, aber nicht architektonisch, räumlich einen ästhetischen Vollwert bieten. Schon diese Hindeutungen zeigen, daß Fechner auf den Gefühlsinhalt, den seelischen Gehalt des Kunstwerkes, soweit er nicht assoziativ, sondern inbegriffen, mit

*) Siehe August Endell: »Die Schönheit der großen Stadt« 1908.

dem Sujet direkt verwachsen gegeben ist, zu wenig Rücksicht nahm. Er ist mit der obigen Forderung, ein Bahnhof dürfe wegen seines Gedränges nicht ästhetisch gefallen, in der Abhängigkeit des ästhetischen Gesamteindrucks vom erfahrungsgemäß praktischen »Assoziationsfaktor« — d. i. das »Gedränge« — zu weit gegangen. Wenn man hier den Begriff »Assoziationsfaktor« bei Fechner findet, so wird damit ein weiterer Grund des erwähnten ästhetischen Irrtums berührt. Ein Faktor, also eine notwendige Teilerscheinung im ästhetischen Eindruck, darf nämlich deshalb nicht allgemein angenommen und in das Urteil mit eingeführt werden, weil dann die Assoziation als Faktor bei jedem ästhetischen Eindruck eine Rolle spielen müßte. Dies ist aber auch bei Bejahung der Assoziationstheorie nicht der Fall. Die Assoziation kann wohl, aber muß nicht immer bei einer Kunstbetrachtung auftreten. Wenn z. B. ein Bahnhofsgebäude so angelegt ist, daß sich die Menschenmassen nicht schön entwickeln können, so kann sich bei seiner ästhetischen Betrachtung die Erinnerung an ein Gedränge unangenehm einstellen. Es kann sich aber zugleich nach einem anderen Fechner'schen Prinzip, z. B. dem der »Steigerung« ein ästhetischer Wert bilden, welcher so vorherrscht, daß das Assoziationsprinzip überhaupt nicht in Frage kommt oder so schwach wird, daß es bei der Betrachtung des Objekts keinen Einfluß mehr hat. Es ist jedoch auch bei einer architektonischen Situation, die ein Gedränge verursacht, gar nicht von vornherein ausgemacht, ob die Gedanken, die sich aus der Enge ergeben, »Assoziationen« zu nennen sind. Man darf nicht für alle unmittelbaren und ursprünglichen Gedanken usw. Assoziationen verantwortlich machen, die sich oft ganz unkontrollierbar erst nachträglich einstellen. Manche Erinnerungen haben mit dem ästhetischen Eindruck gar nichts gemein, manche sind ihm sogar nachteilig. Ein Betrachter hat zufällige Assoziationen, die sich nur durch seine eigensten Erlebnisse einstellen oder weil er gerade dazu aufgelegt ist, ein anderer hat wieder ganz verschiedene davon. Es ist klar, daß solche Assoziationen nicht auf Gesetzen beruhen können, sie sind rein individuell. Fechners Theorie hat deshalb viele Mißverständnisse hervorgerufen.

Paul Stern. »Einfühlung und Assoziation in der neueren Ästhetik« 1898.

Volkelt — und mit ihm Fr. Vischer, Biese und Th. Ziegler — haben die Assoziation als bewußte Erinnerung aufgefaßt. Dies veranlaßte Paul Stern zu einer sehr scharfsinnigen psychologischen Analyse der ästhetischen Anschauung, in welcher er zu zeigen versuchte, daß die Assoziation nicht ein bewußtes Nebeneinanderstehen von Vorstellungen bedeutet, auf welche Weise ferner Assoziationen und Gefühle zusammenhängen, und warum endlich »Assoziation« nicht nur einen rein zufälligen Zusammenhang bedeutet. Er suchte die Lösung auf dem Wege der »Erfahrungsassoziation«, in der Resonanz der »Ähnlichkeitsassoziationen« und

in der Wirksamkeit der »disponiblen Assoziationen«. Aus einer solchen zusammenfassenden Betrachtungsweise glaubte er einen Maßstab für die »objektive Gültigkeit ästhetischer Urteile« gefunden zu haben. Die erschöpfende Darstellung und kritische Untersuchung all dieser Theorien muß einer Spezialarbeit überlassen bleiben; sie würde hier zu weit vom eigentlichen Thema abschweifen. Es sei nur noch auf Volkelt's Entgegnung der Stern'schen Ausführungen in der Zeitschrift für Philosophie 1898 »Zur Psychologie der ästhetischen Beseelung« aufmerksam gemacht.

Man hat der Assoziationstheorie von Fechner ausserdem auch Unvollständigkeit vorgeworfen und suchte sie dadurch zu verbessern, daß man eine genaue Scheidung zwischen ästhetischen und außerästhetischen Assoziationen anstrebte.

Oswald Külpe. »Über den assoziativen Faktor d. ästhetischen Eindrucks.« (Vierteljahrsschr. für wissenschaftl. Philosophie. XXIII. 2.) 1899.

Einer der Bedeutendsten von den Fortsetzern Fechners usw. ist Oswald Külpe geworden, welcher in seinem Traktat »Über den assoziativen Faktor des ästhetischen Eindrucks« zu diesem Problem Stellung nahm. Die Unterscheidung der ästhetischen von den außerästhetischen Vorstellungsassoziationen, die Fechner vernachlässigte, führte nun Külpe darin folgendermaßen durch: Die ästhetischen Assoziationen haben drei Kennzeichen. Erstens muß sich der assoziative Faktor mit dem direkten zu einer Einheit verbinden, d. h. bei Betrachtung des Kunstwerkes muß eine einheitliche Gesamtvorstellung zustande kommen, ohne daß sich irgendwelche Assoziationen aufdringlich und selbständig bemerklich machen. Bei Betrachtung eines Architekturwerkes müßten also alle Gedanken und Ideenassoziationen z. B. an rein praktische Forderungen und Nützlichkeitszwecke so beschaffen sein, daß sie sich dem gesamten Kunsteindruck ohne Störung einverleiben können. Daraus folgt zweitens, daß die ästhetischen Assoziationen selbst einen »Kontemplationswert« bilden müssen. Kontemplation heißt ästhetische Hingabe, Konzentration, Einstellung nach Interesse und Gefallen aber ohne Bezug auf Grund und Zweck; ist also noch keine Betrachtung im Sinne einer verstandesgemäßen Gedankenverrichtung. Mit anderen Worten, die Assoziationen sollen selbst wieder Eigenschaften haben wie der direkte Faktor, um sich mit diesem assimilieren zu können. Bei dieser Forderung ist aber nicht einzusehen, warum die zugebrachten Assoziationen auch einen eigenen ästhetischen Anschauungscharakter haben müssen, da man doch das Kunstwerk allein und nicht dazu noch einen anderen mit den Assoziationen hergebrachten Kontemplationswert betrachten will und betrachten soll. Als letztes verlangte Külpe zusammenfassend, daß die ästhetischen Assoziationen eindeutig und notwendig mit dem direkten Faktor zusammenhängen, da ein ungeteiltes Interesse nur aus wechselseitiger Durchdringung des assoziativen

mit dem direkten Faktor entspringen könne. Zu diesen Punkten sagte Külpe von der Architektur: »Wer von einem Kunstbau die lustbetonte Vorstellung bequemen Wohnens in solchen Räumen zur Herrschaft gelangen läßt, oder wer den Wert eines Musikwerks darnach bemißt, welche anregende Kraft zu geistiger Arbeit von ihm ausgehe, der verknüpft mit dem direkten Faktor einen assoziativen, dem eine ästhetische Bedeutung abgesprochen werden darf.« (S. 173). »Und dennoch wird wohl gegen keine Regel häufiger verstoßen, als gerade gegen diese, nicht nur vom Laien, sondern auch vom Künstler und vom Ästhetiker. Man ist nur zu gern bereit, das Gefallen an beliebigen Eindrücken durch jegliche unerfreuliche Vorstellung, die er reproduziert, gewinnen zu lassen.« (S. 173.)

Richard Müller-Freienfels. »Die assoziativen Faktoren im ästhetischen Genießen.« 1909.

Richard Müller-Freienfels bezweifelte in seiner »Psychologie der Kunst« (1912), ob die drei Forderungen Külpes wohl je voll und ganz erfüllt werden. Er schlug eine Scheidung vor von objektiven Assoziationen, denen eine gewisse Allgemeingültigkeit zukomme, und subjektiven, die nur persönliche Bedeutung haben. Eine scharfe Grenze zwischen beiden ist aber schwer zu ziehen. Objektive oder durch den Gegenstand bedingte Assoziationen sind im allgemeinen solche, die bei allen Menschen möglich sind; subjektive sind jene des Einzel-Ichs. Objektive sind: die Wahrnehmung, die Gesamtvorstellung, die Bedeutung; subjektive: die Gefühlstöne persönlicher Art. Dabei ist freilich sorgfältig Kunstgefühl von Kunsturteil zu trennen. Obwohl die nur subjektiven Gefühle bei der Kunstkritik auszuscheiden sind, so ist doch für die stärksten künstlerischen Wirkungen immer mehr ein Mensch geeignet, bei dem schon verwandte latente Stimmungen in seiner Person erlebt wurden, als ein solcher, dessen Seelenzustand neutral, unvoreingenommen und objektiv ist. Der Objektive ist mehr »Zuschauer«, er hat reichere, mannigfachere Genüsse und setzt eine höhere Kultur voraus; der Subjektive ist mehr Mitspieler, er hat den intensiveren Genuß. Bei dieser Theorie von Müller-Freienfels kann man aber wohl mit Recht die Frage einwerfen: Kommt es denn in der Kunst überhaupt auf den »Genuß« an, ist die Ästhetik die Lehre vom künstlerischen Genuß? Diese Frage ist mit Nein zu beantworten.

So trifft man in der Assoziationstheorie überall auf Zweifel und widersprechende oder ungeklärte Ansichten. Man kann die Assoziationen nicht leugnen — man müßte denn einen Säuglingszustand annehmen, — aber man kann sie sicher, in der Bauästhetik wenigstens, von einem anderen, vielleicht praktischeren Gesichtspunkt aus betrachten. Vor allem treten die Zweckassoziationen in eine andere Auffassung, sobald man die Zweckerfüllung nicht in Bausch und Bogen als etwas Außerästhetisches betrachtet, sondern

das Zweckliche, soweit es als Phänomen in die Erscheinung tritt, als einen
Bestandteil, als ein autonomes Ingredienz des Bauästhetischen selbst gelten
läßt. An geeigneter Stelle wird ausführlich darauf einzugehen sein. Es kann
sich nicht um Zweckassoziationen handeln, wenn das Zweckliche ein
notwendiger, phänomenaler Bestandteil des architektonischen Wahrnehmungs⸗
inhaltes ist. Was die gefühlsmäßige Seite betrifft, so haben die Asso⸗
ziationen insofern etwas Negatives, als das ästhetische Empfinden um so
reiner sein wird, je mehr es sich von Assoziationen befreit hat und un⸗
mittelbar durch Wahrnehmung den Inhalt des Kunstwerks als spontane
Impression in sich aufnimmt. Allerdings ist das Gefühl allein nicht im ästhe⸗
tischen Urteil maßgebend. Soweit es aber mitwirkt, kann es niemals durch
bloße Assoziationen und Reproduktionen zustande kommen. Die Assoziationen
machen das ästhetische Erfühlen leicht verschwommen und unsicher, lenken
es vom Gegenständlichen weg und verleiten es zur Oberflächlichkeit. Bei
Anerkennung der Assoziationstheorie müßte man übrigens auch von bisher
ganz vernachlässigten Assoziationen des Augeneindrucks und der
Augenklarheit mit schon früher empfangenen optischen Wahnehmungen
sprechen, die als geprägte Eindrücke im inneren Gesichte fortschlummern
und je nach ihrem Charakter und ihrer Intensität die Aufnahme des Kunst⸗
werks optisch erleichtern oder erschweren. Diese Assoziationen sind sicher
von nicht geringerem Einfluß bei der Architekturbetrachtung als die gefühls⸗
und verstandesmäßigen, werden aber sicherlich auch besser unter einem
anderen Gesichtspunkte als dem der Assoziationstheorie, nämlich unter dem
unmittelbaren Kriterium des künstlerischen Sehens, zu ihrem Rechte kommen.

Assoziationen sind in jedem Falle zu sehr Selbstbetätigung des
Beschauers. Gibt sich dieser ihnen unkritisch hin, so erlebt, erdenkt, erschaut
er Dinge, welche oft von der Absicht des Künstlers abweichen, dabei gar
nicht im Sinne des Kunstwerks selbst liegen mögen und je nach der Phantasie⸗
tätigkeit des Betrachters leicht in willkürliche Zutaten ausarten. Wird der
Beschauer zu sehr selbstschöpferisch, so kann man sein Assoziationsspiel der
Phantasie und der Gedanken nicht mehr Kunstbetrachtung nennen. Es wird
etwas Selbständiges im Sinne eines außerhalb des gegenständlich in der
Erscheinung gegebenen Objektes Befindlichen. Es macht den Künstler mehr
oder weniger überflüssig und ist deshalb der reinen Kunstbetrachtung eher
hinderlich als förderlich. So muß die Assoziationstheorie auch in der Bau⸗
ästhetik einesteils eingeschränkt werden, andernteils kann sie unbeschadet je
nach ihrer Eigenart in die ästhetische Wahrnehmung und das Kriterium des
Gefühlsempfindens, der Verstandesfunktion oder des Augeneindrucks mit⸗
einbezogen werden. Sie ist zum Unterschied von diesen keine selbständige
Quelle ästhetischen Verhaltens – wiewohl sie an sich nicht geleugnet werden
soll – und bleibt immer in einer gewissen Abhängigkeit und Verquickung mit

der unmittelbaren Erscheinung, dem seelischen oder verstandesgemäß gedanklichen Wesensinhalt der ästhetischen Wahrnehmung.

Um wieder auf Fechner, den Begründer jener Theorien, zurückzukommen, kann man vielleicht zusammenfassend sagen: Seine Bedeutung liegt darin, aus der philosophischen Ästhetik wieder — wie Aristoteles im Altertum — eine empirische Einzelwissenschaft im modernen Sinne gemacht zu haben, d. h. nicht mehr vom Allgemeinen, Absoluten, sondern vom Kleinen, der Erfahrung Zugänglichen ausgegangen zu sein. Er stellte mit naturwissenschaftlich, nüchterner Sachlichkeit die Frage: Was geschieht im Betrachter, was geht in ihm vor, wenn ihm etwas gefällt oder mißfällt? Dabei untersuchte Fechner freilich nur die Ursachen der ästhetischen Lust, aber nicht das eigentliche Wesen des Lustgefühls. Die besonderen Ergebnisse seiner Forschungen sind daher unzulänglich teils durch die Methode, teils durch das geringe Vertrautsein mit den Künsten selbst. Die Assoziationstheorie im Großen und Ganzen blieb bis heute für die Bauästhetik ziemlich problematisch. Alle Versuche, mit ihr als selbständiges Verhalten zu einem endgültigen und befriedigenden Ergebnis zu kommen, sind gescheitert. Sie scheint auch minder bedeutungsvoll. Die Lösung des Problems liegt vielmehr in der Beantwortung anderer, moderner Fragen inbegriffen, wenn ihr auch das Verdienst, vor allem mit dem hohlen Formalismus Herbarts für immer geendet zu haben, nicht bestritten werden darf.

Fünftes Kapitel

Einfühlungstheorie. – Theodor Lipps. Heinrich Wölfflin

Wie Fechners experimentelle Ästhetik als ein Ausläufer der formalistischen Richtung, jedoch als etwas ganz Neues, entstanden ist, so entwickelte sich die Ästhetik der Einfühlung aus den sogenannten Romantikern. Plotin hatte zwar schon früher, aber in noch unbestimmter Form, das Verwandte im ästhetischen Objekt mit dem Empfinden des Beschauers angedeutet. In bestimmterer Weise sprachen von einer Einfühlung erst Herder, Novalis, Jean Paul Richter und Schlegel. Zu einer besonders anschaulichen Art psychologischen Einfühlens in das Leben des Kunstwerks führte dann die Tätigkeit des Symbolisierens, wie sie bei Theodor Vischer, Hermann Lotze und Robert Vischer, der in seinem Werke »Über das optische Formgefühl« zum erstenmal den Ausdruck »Einfühlung« gebrauchte, auftrat. Auf dieser Grundlage wurde die Einfühlungstheorie weiter ausgebaut. Karl Groos betonte eine innere, motorische Nachahmung. Theodor Lipps unterschied zwischen einfach mechanischer und sympathisch vermenschlichender Einfühlung. Johannes Volkelt stellte ein eigentliches Einfühlen in menschliche Gegenstände dem nur symbolischen Einfühlen in leblose Dinge gegenüber. Moritz Geiger trennte unter anderem bei der Stimmungseinfühlung eine bloß betrachtende von einer aufnehmenden Einstellung.

Schon diese wenigen Andeutungen zeigen, welch weitverzweigtes Forschungsfeld sich aus der Idee der Einfühlung entwickelte. Zugleich entspann sich gerade ob der bestimmteren Fassung ästhetischer Lehrsätze allerorten ein lebhafter Meinungsaustausch, der ja bei dieser subjektiven Art des Forschens in der Natur der Sache lag. Schon über die Herkunft der Einfühlungsfähigkeit im Menschen waren sich die Symboliker nicht einig. Nach Lotze z. B. war sie durch Erfahrung erworben, nach Th. Vischer war sie angeboren und nach R. Vischer entsprang sie aus einem pantheistischen Drange im Menschen.

Zunächst ein paar Worte über diese Theorie im allgemeinen. Vor allem muß die Einfühlung in der Analyse des ästhetischen Verhaltens scharf von den überall sich einschleichenden, gedanklich verstandesgemäßen Assoziationen getrennt werden. Sie ist ein reines, gefühlsmäßiges Erfassen des Objektes und fällt als solches ganz unter das ästhetische Urteilsvermögen der seelischen Kräfte. Wenn trotzdem in Wirklichkeit beide Erscheinungen:

Einfühlung und Assoziationstätigkeit oft unzertrennlich verbunden sind, so liegt das an der noch genauer zu erläuternden Einheit des Gefühles, Verstandes und der Augentätigkeit beim Architekturschaffen und Architekturbetrachten. Ein Bauwerk, z. B. eine Kathedrale, kann auf sehr verschiedene Weise durch ihre Erscheinung bestimmte Gefühle im Betrachter erzeugen. Entweder der Beschauer weiß im voraus, in welche Stimmung er beim Eintritt in die Kathedrale geraten wird. Er stellt sich schon vorher darauf ein, und sein ästhetisch seelischer Zustand ist der Erscheinung dann wesensverwandt, wird nur noch gesteigert und angeregt. Oder er gerät erst im Innern durch die Erscheinung in ein gefühlsmäßiges Verhalten, das sich dann wiederum auf die Erscheinung überträgt und diese verstärkt. Oder endlich die Erscheinung erregt erst ein Wissen, welches dann die Stimmung auslöst, so daß die Beseelung auf dem Umweg des Wissens zustande kommt. Das Wissen und die Assoziationen können so beim ästhetischen Verhalten an – der Zeit und der Stärke nach – ganz verschiedenen Punkten des ästhetischen Vorgangs eine Rolle spielen und mit dem seelischen Gehalt und dem Augeneindruck in mannigfacher Weise verbunden sein. Um den einzelnen Elementen näher zu kommen, müssen sie in der Analyse getrennt untersucht werden.

Die Einfühlung beschränkt sich in dieser Auffassung auf die rein gefühlsmäßige Seelentätigkeit mit Ausschluß logischer oder nur formaler Eigenschaften des Kunstwerks. In der Kunst liegt etwas das Gefühl Anregendes, im Menschen etwas Anregungsfähiges. Ist das Anregende der Kunst stärker als das Anregungsfähige des Betrachters, so wird der Einfühlungsprozeß mehr dem einer Hingabe, eines seelischen sich Einfühlenlassens gleichen. Umgekehrt wird bei einer leichten Erregbarkeit des Gefühls die Einfühlung zu einer mehr aktiven Erfühlung des Kunstwerks von Seite des Betrachters werden. Alle Formen, auch die unorganischen, können für den Empfänglichen Symbole einer seelischen Regung, einer lebendigen Bewegung, eines wirkenden, tatkräftigen, immanenten Willens werden. Und so verknüpfen sich auch die an sich unbelebten, untermenschlichen Architekturformen für den Betrachter gefühlsmäßig mit Motions- und Kraftvorstellungen, welche ihm dann den Sinn der Architektur faßbarer und verständlicher erscheinen lassen. Unter Architektureinfühlung ist demnach ganz allgemein dasjenige ästhetische Verhalten zu verstehen, welches den baulichen Schöpfungen den Ausdruck menschlicher Funktionen verleiht und sie zu Trägern menschlicher Lebenszustände und Tätigkeiten in der Erscheinung gestaltet.*)

*) Von einer »motorischen« Nachahmung im Sinne von Groos kann aber dabei keine Rede sein. Die Arme und Beine, die sich vor einer Säule strecken wollten, sind keine entsprechenden Organe für die Architekturkritik. Sie mögen in der Schauspiel- und Tanzkunst Bedeutung haben, in der Baukunst müssen sich nachahmende Bewegungen bei der Kunstwahrnehmung ganz auf das unwesentlich Sekundäre beschränken.

Während Symboliker wie Theodor Vischer, Hermann Lotze und ihre Fortsetzer Robert Vischer, Johannes Volkelt mit zum Teil noch ungeklärten Vorstellungen und Begriffen über die Einfühlungstheorie arbeiteten, brachten ihre Nachfolger, die man im besonderen auch die Theoretiker des »Nacherlebens von Kräften« nennen könnte, genauere und erschöpfendere Analysen der ästhetischen Vorgänge.*) Den Höhepunkt dieser Theorie stellte Lipps dar, welcher im Grunde die ganze Ästhetik durch die Einfühlung allein erklären wollte.

Theodor Lipps. »Raumästhetik und geometrisch-optische Täuschungen« 1897. »Ästhetik« 1903/06. »Über Formenschönheit, insbesondere des menschl. Körpers« in »Nord und Süd XLV«.

Theodor Lipps ging in seiner Raumästhetik von zwei verschiedenen Interpretationen aus. Die erste ist die »mechanische«, die sich unmittelbar mit der Wahrnehmung eines Baugliedes oder dergleichen ohne Willkür und Nachdenken einstellt. Tausendfältiger Erfahrung zufolge ruft diese mechanische Vermittlung nur durch ihre sichtbar augenfälligen Abmessungen, z. B. den inneren Zustand, die eigentliche Tätigkeit einer Säule hervor. Die zweite Interpretation ist die »symbolische«, die »vermenschlichende«, welche durch das Verlangen des Betrachters hervorgerufen wird, das Geschehen außer sich nach Analogie des persönlich Erlebten an oder in sich zu betrachten. Beide sind untereinander eng verknüpft.

Die mechanische Formenauslegung erklärte Lipps aus dem unbewußten Wirken vergangener mechanischer Erfahrungen. Der Mensch erinnert sich bei der Betrachtung der Mühelosigkeit einer Form oder des Wirkens einer Kraft an seine eigene Tätigkeit. Er denkt daran, wie ihm selbst zumute wäre, wenn er statt der Säule tragen und Widerstand leisten müßte. In Anwendung auf die Architektur sagte Lipps von der mechanischen Seite der Einfühlung, daß die Freude an architektonischen Formen Freude an der inneren Ausweitung und Konzentration sei, an der ganzen inneren Bewegung, die man vollzieht, indem man den Formen betrachtend folgt. Es ist eben dies alles, indem es aus den betrachteten Formen kommt, an sie gebunden, zu ihnen gehörig. Es ist mit einem Worte eingefühlt. Hiermit ist aber zugleich gesagt, daß solche Freude am Schauen nicht als ein neues Moment zur Freude an dem Inhalt des Kunstwerks hinzutritt, sondern eben Freude am Inhalte des Kunstwerkes ist. Die ästhetische Freude bestand also für Lipps nicht in einem Wechsel von Einfühlen und wieder Herausfühlen, sondern nur im ersteren allein. Damit ist kurz gekennzeichnet, was Lipps unter »Einfühlen« verstand und zugleich Konrad Langes Illusionstheorie zurückgewiesen, die den ästhetischen Genuß in einem bewußten, wechselstromartigen Sichhinein- und Herausversetzen in und aus dem Inhalt des Kunstwerkes sah. Die Voraussetzung der Einfühlung ist eine Kraft, deren Urbild die Persönlichkeit

*) Siehe auch Antonin Prandtl: »Die Einfühlung« 1910.

selbst ist, d. h. das Individuum, das in allen seinen Betätigungen immer nur »Sich«, das mit sich identische »Ich« oder den mit sich identischen Willen betätigt. Dieser Gedanke gab eine Brücke zu der zweiten, der »vermenschlichend« symbolischen Interpretation der Raumform, obwohl diese an sich etwas Wesensverschiedenes von der ersten ist.

Den Unterschied beider Ausdeutungen und die Eigenart der vermenschlichenden Einfühlung kann am besten erschließen, was Lipps in seiner Abhandlung »Über Formenschönheit« sagte: »Nichts das wir empfinden oder wahrnehmen, wirkt auf uns lediglich durch sich selbst, sondern alles wirkt zugleich durch die Resonanz des Gleichartigen, die es in der Seele findet. Nichts ist für uns bloß das, was es ist, sondern alles ist zugleich, was es uns vermöge dieser Resonanz sagt oder bedeutet. Mit den Wahrnehmungen, die wir machen, sind nicht bloß durch Gleichartigkeit, sondern auch durch Erfahrung mancherlei Gedanken und Vorstellungen verbunden. Auch die können zum Gesamteindruck des Wahrnehmungsbildes einen Teil beitragen«. Auf die Architektur bezugnehmend, fuhr Lipps dann fort: »Z. B. die Räume, in denen wir lange Jahre gewohnt und Freud und Leid erlebt haben, zeigen uns ein anderes Gesicht, als an dem Tage, da wir in sie einzogen. Mögen wir mit Bewußtsein hören, was sie zu erzählen haben oder nicht, in jedem Falle verspüren wir die Wirkung, fühlen die Beziehungen, die sich zwischen uns und den Räumen im Laufe der Jahre geknüpft haben.«

Die ästhetische Wirksamkeit der psychologischen Resonanz kann also aus Gleichartigkeit (mechanische Übertragung), aus Erfahrung (vermenschlichende Übertragung) oder aus der Verbindung beider, d. i. Erinnerung an etwas ähnlich Erlebtes entspringen. Eine gerade Linie wirkt charaktervoll, entschieden, eine Richtung wechselnde Linie wirkt charakterlos, unentschieden, d. h. man folgt den Linien nicht nur mit dem Auge, sondern in Gedanken auch mit der Hand. Einen interessanten Beweis für die Richtigkeit der Einfühlungstheorie leitete Lipps aus der Tatsache der optischen Täuschungen ab, indem er ihr Zustandekommen auf die menschliche Einfühlungsfähigkeit zurückführte. So überschätzt man z. B. die Höhe einer Säule, während man ihre Breite unterschätzt, weil man sich mit ihr vorstellungsweise, unwillkürlich aufrichtet und dabei zugleich zusammenfaßt.*)

Alexius Meinong. »Über Annahmen« 1902.

Gegen die Theorie von Lipps im allgemeinen wandte sich Alexius Meinong, wenn er in seinem Buche »Über Annahmen« behauptete, die Einfühlung sei nur ein Scheingefühl. Eine vergleichende Gegenüberstellung beider kann noch einiges darüber aufhellen. Lipps sagte: »Ich erlebe mich in dem Kunstwerk.« Objekt

---

*) Wundt vertrat bei dieser Ausdeutung der optischen Täuschungen einen anderen Standpunkt.

und Subjekt sind also in der ästhetischen Betrachtung nicht geschieden. Es handelt sich bei diesem Akt immer um eigentliche Gefühle, d. h. um solche, die durch den Grundgegensatz von Lust und Unlust bestimmt sind. Was ist ein Gefühl? »Sich fühlen« heißt nach Lipps soviel, wie »sich tätig fühlen«. Gefühle sind also Tätigkeiten im Gegensatz zu Urteilen, Meinungen, Glauben, die ein Wahrheits- oder Geltungsbewußtsein in sich schließen. Diese Tätigkeit kann eine aktive oder eine passive sein: »sich hingeben« oder »sich treiben lassen«. Ist sie lustgefärbt, d. h. hemmungslos, innerlich frei, so ist die Einfühlung positiv, sympathisch, schön. Ist sie unlustgefärbt, d. h. ist in ihr Hemmung, Reibung, Unfreiheit, so ist die Einfühlung negativ, unsympathisch, häßlich. Meinong sagte dagegen, »Einfühlung« sei nur ein Scheingefühl, etwas, das so aussieht, genauer untersucht, aber doch kein eigentliches Gefühl sein kann. Nicht »Einfühlen« sei die eigentliche, intellektuelle Leistung des Künstlers, sondern »Annehmen«, sich »Hineinversetzen«, d. i. etwas, was mehr als bloßes Vorstellen, aber weniger als Urteilen ist. Wenn Meinong dieses »Annehmen« als das Bestimmende bei der Kunst wie beim Spiel bezeichnete und als Beispiele das Spiel des Kindes und des Schauspielers anführte, so griff er damit eine überaus tiefe und fruchtbare Idee Schillers und Spencers wieder auf. Den Kern der Sache aber traf er aus dem Grunde nicht, weil »Annehmen« nur die logische Voraussetzung zum ästhetischen Erlebnis, aber nicht das Wesentliche des ästhetischen Empfindens selbst sein kann. So werden Meinongs Einwände gegen Lipps bedeutungslos.

Stephan Witasek. »Grundzüge der allgemeinen Ästhetik« 1904.

Außer Lange, Meinong und anderen hat Stephan Witasek gegen Lipps Stellung genommen. Er behauptete, daß es sich bei der Kunstbetrachtung nicht um Ernst-, sondern um Phantasiegefühle handle, d. h. die ästhetischen Gefühle seien keine wirklichen, sondern nur vorgestellte. Diese Theorie ist hinfällig, weil es eben keine solchen Gefühle gibt, die man sich nur vorstellt. Außer »vorgestellten« Gefühlen räumte Witasek bei der Architekturbetrachtung den Assoziationen mit »außergegenständlichen, selbst wieder gefühlsanregenden Gedanken und Vorstellungen« (S. 147) eine große Rolle ein; doch sprach er davon nur in Andeutungen, ohne näher darauf einzugehen.

Max Dessoir. »Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft« 1906.

Sehr skeptisch stand der ganzen Einfühlungstheorie Max Dessoir gegenüber. Er sagte: »Das spezifisch Architektonische, die starre Gesetzlichkeit der monumentalen Formen, steht unserem Anempfinden ganz fremd gegenüber« (S. 87). ». . . . . jeder Blick auf ein Gebäude überzeugt uns, daß die rücksichtslose stoffliche Härte dem Betrachter einen Widerstand entgegensetzt, den keine Einfühlung aufzulösen vermag. Alles Architektonische zeigt uns eine starre und feste Beständigkeit, mit der weder unser Leib noch unsere Seele etwas gemeinsam hat« (S. 396/397). Nur im Kampf zwischen

drückender Schwere und hebender Kraft fand Dessoir eine Verwandtschaft der Architektur mit dem Menschen, wenngleich auch hier die Sprache eine andere sei als die menschliche. Dagegen kann man einwenden: Die ästhetische Bedeutung der starren Zweckmäßigkeit liegt in ihrem Nacherleben. Gerade dadurch empfindet man ihre »Lebensfremdheit«. Letzten Grundes besteht eigentlich gar kein Gegensatz zu Lipps; denn man erlebt ja auch das Tote als solches »Totes« nach, was nur scheinbar ein Paradoxon ist.

Wilhelm Worringer. »Abstraktion und Einfühlung« 1911.

Noch einer anderen psychologisch-ästhetischen Anschauung, welche von Lipps ausging, soll an dieser Stelle ein Wort gewidmet werden, nämlich Wilhelm Worringers »Abstraktion und Einfühlung«. Der Verfasser knüpfte an Alois Riegls »Kunstwollen« an und sah in der »Abstraktion« und »Einfühlung« zwei Möglichkeiten der Kunstwirkung. Neben der bekannten Einfühlung, welche sich nur an bestimmten, nämlich den organischen, naturalistischen Stilen anwenden lasse, kennzeichnete Worringer ein zweites, der Einfühlung entgegengesetztes Kunstwollen: die Abstraktion, welche bei den unorganischen, kristallinischen Stilen zur Wirkung komme. Diese entstehe aus einer inneren Beunruhigung des Menschen infolge der verwirrenden Menge und Mannigfaltigkeit der äußeren Erscheinungen, welche sich nach Worringer in einer gewissen Raumscheu geltend macht. Daraus entspringt der Drang zu abstrakter, geometrisch stilisierter Formgebung. In der Gesetzmäßigkeit wird die leicht faßliche Formel für die beunruhigende Vielfältigkeit der Außenwelt gesucht. Dieses Bedürfnis ist nach Worringer ein Instinkt der Masse und findet sich ebenso bei primitiven wie bei höchsten Kunstvölkern. Es steht schon am Anfang jeder Kunst und erhält sich oft bis zu hoher Entwicklung; während es wieder bei andern Völkern, wie z. B. bei den Griechen, dem Einfühlungsdrange weicht. Die Kunstepochen, welche die Abstraktion anstreben, sind aus einem grundsätzlich anderen Wollen entstanden, und zu ihrer Zeit muß auch der Kunstgenuß nicht in der Einfühlung, sondern in der Abstraktion bestanden haben.

Für die Architekturästhetik sind Worringers Ausführungen insofern interessant, als er gerade im Raum den Gegner der Abstraktion sah, welcher vor allem vermieden werden müsse. Das Dreidimensionale habe für das Vorstellungsvermögen etwas Quälendes; während die Kunst dem Beschauer eine möglichst klare Vorstellung gewähren soll. Worringer berief sich dabei auf Hildebrands »Problem der Form«. Vom Standpunkt der Bauästhetik muß man dagegen einwenden: Angenommen, es wird mit dieser Theorie über das Wesen der Kunst etwas gesagt, so müßten die Pole des ästhetischen Urteilsvermögens mit Wesenheiten, die schon speziell einzelnen Künsten angehören, vermengt werden. Flächen-, Körper- und Raumempfinden spielen aber in den drei bildenden Künsten eine so grundsätzlich verschiedene Rolle,

daß mit den Elementen Fläche, Körper, Raum nicht allgemein über die Kunst gesprochen werden darf.*) Durch die Polaufstellung »Einfühlung« und »Abstraktion« kommt ein Maßstab in die Kunstkritik, der — z. B. durch die Erklärung der Raumscheu, der ägyptischen Säulenhallen usw. als Abstraktionsdrang — das wesentliche Idiom der Architektur, nämlich ihr Verhältnis zum Raum, nicht gerecht werten kann, weil er in sich schon ein Vorurteil gegen das Raummäßige enthält. Gerade in jenem »Quälenden« des Raumes hat sich das Künstlerische der Baukunst zu erweisen! Außerdem können mit »Einfühlung« und »Abstraktion« niemals der Zweck, das Material und die Konstruktion in der Baukunst erklärt werden.

Dem Tadel Worringers über den Mißbrauch der Worte »naturalistisch« und »stilistisch« liegt ein richtiger Kern zugrunde. Seine Auslegungen von »naturalistisch« analog »eingefühlt« und »stilistisch« analog »abstrahiert« führen aber — besonders in der Bauästhetik — zu Mißverständnissen statt zum Wesentlichen. Die Gebundenheit in der Architektur, welche abstrakt, unorganisch, kristallinisch genannt wurde, ist sicher nicht aus der Tendenz zum Starren, Toten usw. entstanden. Das Regelmäßige, Symmetrische ist im Gegenteil meist gerade aus gesteigertem Lebensgefühl, aus Lebensdrang und Sinn fürs Organische hervorgegangen. Man kann wohl im Sinne Worringers die antike und Renaissance-Baukunst als die Blüte der Abstraktion bezeichnen. Ebenso kann man aber auch das Gegenteil mit Recht verteidigen und aus dem griechischen Tempel Einfühlungsbedürfnis herausanalysieren. Über das Wesen der Baukunst wird weder im einen noch im anderen Fall etwas Erschöpfendes gesagt. Die Scheidung in die beiden Polaritäten »Abstraktion« und »Einfühlung« entspricht nicht einem etwa tatsächlich vorhandenen Dualismus in der Baukunst. Nicht daß eingefühlt, sondern was eingefühlt wird, ist von ästhetischer Bedeutung. Wenn abstrakt geometrische Formen eingefühlt werden können, so wird die »Abstraktion« selbst zu einer »Einfühlung«, ebenso wie man das »Tote« nacherlebt (siehe oben!). Die Stilentwicklung kann höchstens durch eine mehr oder weniger starke Einfühlung in organische oder unorganische Formen beeinflußt werden. Aber der Schlüssel zum Verständnis der Baukunst liegt nicht in der Formel »Abstraktion und Einfühlung«. Das ästhetische Verhalten bei der Architekturbetrachtung kann damit keinesfalls erschöpft werden.

Hermann Cohen. »Ästhetik des reinen Gefühls« 1912.

Einen starken Gegensatz zu allem Psychologismus, zur Romantik und im besonderen zur Einfühlungstheorie brachte Hermann Cohen mit seinem großangelegten Werk. Als Begründer der Marburger Schule (Natorp, Cassirer) vertrat er

*) Ähnlich bei Hildebrand, der den Begriff Raum — wohl künstlerisch — aber nicht eigentlich architektonisch gebraucht und scheidet, das Körperliche der Plastik flächenhaft reliefmäßig gesehen wissen will usw.

die neukantianisch logizistische Richtung, welche von der mathematischen Naturwissenschaft ausging. Jede individuell subjektiv künstlerische Regung der Seele opferte diese Ästhetik des »reinen« Gefühls einer oft pedantischen Systematik »dem Faustrecht des Philophierens entgegen für das Eigenrecht der weltgeschichtlichen Philosophie«. Die Aufgabe der Ästhetik wurde nicht aus den unmittelbaren, lebendigen Kunsterscheinungen, sondern einzig und allein aus der Stellung der Ästhetik im System der Philosophie hergeleitet. Im scharfen Gegensatz zu Benedetto Croce (»Estetica« 1902) leugnete Cohen z. B. die Intuition und bezeichnete die Wissenschaft und Sittlichkeit als Voraussetzungen zur Kunst. Das Problem der Ästhetik entwickelte er aus einer Gesetzmäßigkeit des Bewußtseins durch das reine Gefühl, welches gegen »Lust und Unlust« und gegen das »Unbewußte« unterscheidend abzugrenzen sei. Für die Architektur, welche, wie alle bildende Kunst, Raumkunst sei, schaffe die Logik Erkenntnisse durch eine Lehre des Raumes, die sich als »Einheit einer unendlichen Allheit« darstelle. Der Raum werde durch Bewegung erzeugt, welche wiederum die Beharrung der Substanz voraussetze. Die Sittlichkeit sah Cohen in der sozialen Baukunst der Zukunft erfüllt.

Daß bei einer so schulmeisterlichen Doktrin die Kunst selbst nicht zu ihrem Recht kommen kann, daß sie sich die mannigfachsten, theoretischen Willkürlichkeiten gefallen lassen muß, liegt auf der Hand. Der naturwissenschaftliche Begriff »Raum« z. B. ist etwas absolut Wesensverschiedenes vom künstlerischen Raum. (In den späteren Ausführungen wird noch ausführlich auf dieses Problem einzugehen sein.) – Ebenfalls im Gegensatz zum Psychologismus stand der Neukantianer Jonas Cohn mit seiner »Allgemeinen Ästhetik« (1901), welche vom Windelband-Rickert'schen Standpunkt aus nicht die Entstehungsfrage, sondern die Rechtsfrage ästhetisch-kritischer Wertungen in den Vordergrund stellte.

Es würde zu weit führen, alle Vertreter der Bauästhetik, die in irgend einer Form zur Einfühlungstheorie Stellung genommen haben, hier aufzuführen. Von den neueren Forschern muß jedoch Wölfflins gedacht werden, welcher seine kunstgeschichtlichen Analysen mit so viel feinen, psychologischen Momenten durchsetzt hat, daß man in ihm mit Recht einen modernen Theoretiker der Einfühlungsästhetik erkennen darf. Wenn man in diesem Zusammenhang in Schopenhauer eine Vorbereitung und in Siebeck eine Überleitung zu ihm sieht, so soll damit selbstverständlich nicht gemeint sein, daß sie für Wölfflin selbst die Grundlage gebildet haben, sondern, daß sie zum Verständnis der Einfühlungstheorie, wie sie in Wölfflins Bauästhetik zum Ausdruck kommt, einführen und vorbereiten können.

Arthur Schopenhauer. »Die Welt als Wille und Vorstellung« 1819. (»Zur Ästhetik der Architektur« im 3. Buch.)

Arthur Schopenhauers metaphysische Grundansicht, daß der Wille das Wesen von Welt und Mensch sei, brachte ein starkes Moment in die ästhetische Forschung. In dem Teile seines Werkes, der sich »Die Welt als Vorstellung« betitelt, finden sich interessante Einzelheiten über Architektur. Schopenhauer sah schon in der Schwere, Kohäsion, Starrheit und Härte des Steins die einfachsten Sichtbarkeiten des Willens, dessen Wesen sich in Zwietracht und Kampf offenbare. In dem Kampf zwischen Schwere und Starrheit erkannte er den ästhetischen Stoff der Baukunst. In dem Thema von Stütze und Last, wie es am reinsten bei der Säule und dem Gebälk zum Ausdruck kommt, sah er das Grundgesetz dieser Kunst. Die Säulenordnung war gleichsam der »Generalbaß« der ganzen Architektur, besonders weil hier Stütze und Last gesondert und deshalb recht augenfällig sich ausdrücken; während sie z. B. in einer bloßen Mauer ausdruckslos in Eins verschmolzen bleiben. Diese einseitig konstruktiv technische Auffassung, die immer nur die gleiche Aufgabe — wenn auch auf die mannigfachste Art — in der Baukunst suchte, wurde Anlaß zu sehr gewagten Entgleisungen. Schopenhauer meinte z. B., ein hohes Dach störe deshalb den ästhetischen Zweck, weil es weder Last noch Stütze sei. Seit den Griechen sei die Baukunst schon abgeschlossen, vollendet und keiner Bereicherung mehr fähig. Alle Architektur habe sich — soweit sie sich von der griechischen entfernte — nur verschlechtert. Und gar die Gotik, insbesondere die Spätgotik, sei eine barbarische Vermessenheit im Vergleich zum griechischen Tempelbau, wo im Ausgleich von Stütze und Last sich das »allein Rechte und Wahre« erweise. Trotz solcher kaum glaublicher Einseitigkeiten liegt in Schopenhauers Architekturauffassung ein tieferer Sinn, der im Vergleich zu früheren Interpretationen eine Bereicherung vorstellt. Sich selbst überlassen, würde das Gewicht der Gebäudemassen willenlos nur ein plumper Ausdruck der Erdschwere sein. Die Kunst verhindert dies und entfaltet die Kräfte, welche der rohen Steinmasse innewohnen, zur Starrheit, damit diese der Schwere widersteht. In solcher Entfaltung liegt ihr ästhetischer Zweck. So enthalten Schopenhauers Auslegungen, wenngleich sie sich ausdrücklich gegen eine direkte Nachahmung der Menschenformen verwahrten, doch eine in hohem Grade geistig vermenschlichende Belebung der toten Massen.

Hermann Siebeck. »Das Wesen der ästhetischen Anschauung« 1875.

Ähnlich bei Hermann Siebeck, der mit seinem »analogon personalitatis« zu Wölfflin überleitete. Die »Persönlichkeitsapperzeption« war in der Anwendung auf die ästhetische Betrachtung der Architektur von größter Wichtigkeit. Diese Theorie erlaubte, die einzelnen Teile und Glieder eines Bauwerks personifiziert zu denken und als einen einheitlichen Gesamtorganismus ähnlich dem Menschen zu deuten. Siebeck sagte: »In Betreff

der Architektur bedarf man nicht der Annahme (Hegels), daß sie in der unorganischen Natur ihr Vorbild habe. Vielmehr ist es das Grundverhältnis des Gebäudes, das Verhältnis des Tragenden zum Getragenen, der Kraft zur Last, von welchem als einem Gegebenen aus sich in dem psychischen idealisierenden Prozeß ein inneres Bild entwickelt, demzufolge einerseits die tragende Stütze (Wand, Säule, Pfeiler), wie aus eigenem, inneren organischen Leben der Decke entgegenwächst, um mit derselben ein beseeltes Ganzes zu werden; letztere selbst aber andererseits diese zu ihr aufquellende Triebkraft in sich aufzunehmen und dadurch wie durch ein Ferment*) gleichsam zur Äußerung neuen eigenen Lebensinhalts gedrängt zu werden scheint, — ein organisches Verhältnis, welches der verschiedensten Ausdrucksweise in den Formen, zu denen der Stein sich zu gestalten vermag, fähig ist. Die Beziehung von Kraft und Last wird so aus einem statischen Verhältnisse zu einem analogon der Persönlichkeit, das eine so verschiedene Charakterentwicklung und individuelle Ausgestaltung an den Tag zu legen vermag, wie sie z. B. der griechische Tempel im Vergleich mit dem mittelalterlichen Dome aufweist.« (S. 150.)

Heinrich Wölfflin. »Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur« 1886.

In dieser Auslegung Siebecks war eigentlich schon in der Idee enthalten, was Heinrich Wölfflin in seiner Dissertation »Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur« ausführte. Wölfflin legte den Nachdruck auf die Wirkung des psychologischen Gehaltes der Baukunst, welche sich greifbar aus der anthropomorphen Auffassungsfähigkeit des Menschen für räumliche Gebilde herleiten läßt. Er bezeichnete den Genuß architektonischer Rhythmen als ein Glück, sich von der stofflichen Erdenschwere befreit zu fühlen. Es liegt begründet in der formenden, sich selbst bestimmenden Kraft, dem Willen, der dem Stoff innewohnt und zur Formung des Ungeformten drängt.

Nachdem Wölfflin so zu allgemeinen Formgesetzen gelangt war, wandte er sie an den Elementen des Ausdrucks an, wie Proportion, horizontale und vertikale Gliederung, Ornament usw. Er zeigte, wie verschiedene Verhältnisse Kraft, Schwere, Streben und Ruhe auszudrücken vermögen, wie die Massenverteilung von Bauten einmal heitere Ruhe, ein behagliches Sichausdehnen, eine kräftige Haltung und ähnliches mehr auslösen kann. Unter diesem Gesichtspunkt machte Wölfflin auch auf Zusammenhänge zwischen dem goldenen Schnitt und dem menschlichen Durchschnittsmaß, ferner zwischen den architektonischen Proportionen und dem Tempo des Atems aufmerksam. Man kann, je mehr man auf solche Wechselbeziehungen eingeht, die ganze architektonische Physiognomik als Spiegelbild der menschlichen Ausdrucksbewegungen erklären.

---

*) Ferment = causa excitans.

Heinrich Wölfflin. »Renaissance und Barock« 1888.

Damit war wohl die weitgehendste Auslegung architektonischer Formen durch ein »Nacherleben von Kräften« erreicht. Die Vorliebe Wölfflins, die psychologische Symbolik des menschlichen Körpers an den kleinen und kleinsten dekorativen Künsten und Baugliedern, dem Ornament usw. zu erklären, den Pulsschlag des Volksgemütes nicht in den großen Formen der Baukunst, sondern im Schmuck und der Dekoration, als der Geburtsstätte neuer Stile, zu suchen und zu erläutern: alles dies spricht sich besonders in dem zweiten, größeren Werke »Renaissance und Barock« aus. Als Psychologe ging Wölfflin hier einen ähnlichen Weg wie Semper als Genetiker, nämlich vom Kleinen ins Große. Die Bestrebungen, »Stil« als Darstellungsmodus, Syntax und Grammatik der Kunstwissenschaft zu entwickeln, machen Wölfflin — wenn man von Semper, der sich die neuere Psychologie noch nicht zunutze machen konnte, absieht — zum Begründer der »Kunstwissenschaft« im eigentlichen Sinn einer Stillehre. Die Architektur gibt durch ihren Darstellungsmodus den Stil ihrer Zeit wieder, »sie ist Ausdruck einer Zeit, insofern sie das körperliche Dasein der Menschen, ihre bestimmte Art, sich zu tragen und zu bewegen, die spielend-leichte oder gravitätisch-ernste Haltung, das aufgeregte oder das ruhige Sein, mit einem Wort, das Lebensgefühl einer Epoche in ihren monumentalen Körperverhältnissen zur Erscheinung bringt, als Kunst aber wird die Architektur dieses Lebensgefühl ideal erhöhen, sie wird das zu geben suchen, was der Mensch sein möchte«. (S. 56/57.) Gegenüber seiner ersten Dissertation erweiterte Wölfflin also hier die psychologisch vermenschlichende Deutung der Architektur auf den Zeitgeist, den Stil einer Epoche überhaupt. Er ging darin vielleicht etwas zu weit. Der Zeitgeist fällt nicht immer gänzlich mit dem Kunstgeist zusammen; auch ist die Architektur gemäß ihres Wesens von unendlich viel mehr Faktoren abhängig, als vom Lebensgefühl einer Epoche. Wölfflin verbesserte sich hierin später selbst, indem er ausdrücklich betonte, daß die Kunst nicht unbedingt der Spiegel des Lebens sei, daß sie ihre eigene und innere Geschichte habe und ihre Ausdrucksmittel nach einem selbständigen Schema wechsle. (»Kunstgeschichtliche Grundbegriffe« 1915. S. 237.)

Heinrich Wölfflin. »Die klassische Kunst« 1898.

Zehn Jahre nach Wölfflins »Renaissance und Barock« erschien seine »Klassische Kunst«. Dieses Werk wies eine interessante Wandlung oder — richtiger gesagt — Ergänzung gegenüber dem früheren auf. Neben der psychologischen Betrachtungsweise trat ein gleichzeitiges Eingehen auf die rein optisch formalen Eigenschaften des Kunstwerks in den Vordergrund. Der Zusammenhang der sinnlich wahrnehmbaren, mehr äußerlichen Erscheinungsformen am ästhetischen Objekt mit den in der Zeit begründeten Kräften wurde jetzt wichtig und bedeutungsvoll. Zweifellos ließ sich Wölfflin hier von Hildebrand

beeinflussen, wenngleich er dabei seiner eigenen, selbständigen Methode treu blieb. Im Vorwort zur ersten Auflage »Die klassische Kunst« wurde Hildebrands Theorie zwar als »einseitig und hart«, aber doch recht »nützlich« bezeichnet. Wölfflin möchte auch sein eigenes Werk als einen Beitrag zur »Geschichte des künstlerischen Sehens« aufgefaßt wissen. Ja in vielen Punkten wurden die formalen Momente und die Entwicklung künstlerischen Sehens sogar über die Stimmung, Gesinnung und das Schönheitsideal einer Zeit gestellt.

Heinrich Wölfflin. »Kunstgeschichtliche Grundbegriffe« 1915.

Diese Absicht kommt noch klarer in den »Kunstgeschichtlichen Grundbegriffen« zum Ausdruck. Hier wollte Wölfflin die »Entstehung des modernen Sehens« als die »elementarste« Aufgabe der Kunstwissenschaft zeigen. Obwohl sich seine Untersuchungen auf die neuere Kunst beschränkten, sollen sie — wie im Vorwort ausgesprochen ist — auch auf alle anderen Zeitalter anwendbar sein. Es war Wölfflin vor allem um die Festlegung von kunstwissenschaftlichen Begriffen zu tun wie »Lineares und Malerisches, Fläche und Tiefe, geschlossene und offene Form, Vielheit und Einheit, Klarheit und Unklarheit«. Nicht um Kunstgeschichte im Sinne einer Tatsachenforschung, sondern um Kunstwissenschaft im Sinne einer methodischen Stilanalyse handelte es sich also von Anbeginn.

Vom bauästhetischen Standpunkt muß man sich den »kunstgeschichtlichen« Grundbegriffen Wölfflins gegenüber immer bewußt bleiben, daß sie nicht eine reine Geschichtswissenschaft, auch nicht eine bloße ästhetische Philosophie, sondern eine Mischung aus beiden in stilkritischer Anwendung sind,*) und daß ferner diese Stilkritik mit einer teilweisen Beschränkung auf die Untersuchung der künstlerischen Sehformen betrieben wird. Daß nicht alle kunstwissenschaftlichen Begriffe zur Sprache kommen, erwähnte Wölfflin selbst im Vorwort. Abgesehen von solchen beabsichtigten Beschränkungen im allgemeinen kam aber dabei die Baukunst im besonderen ganz erheblich zu kurz, weil von Gesetzen, die vorzüglich aus der Malereigeschichte herausentwickelt sind, ausgegangen wurde. Die Architektur wurde hier bei Betrachtung des Wechsels von der Bildvorstellung nur als Anhängsel hinzugenommen, statt daß ihre Analyse aus bauästhetisch räumlichen Wesenheiten selbständig aufgebaut wäre. Mit den fünf optisch psychologischen Begriffspaaren »Lineares und Malerisches, Fläche und Tiefe, geschlossene und offene Form, Vielheit und Einheit, Klarheit und Unklarheit« läßt sich die Baukunst weder ästhetisch noch stilkritisch erschöpfen, und die reine Geschichtswissenschaft gehen diese schematischen Kategorien oder Anschauungsformen überhaupt nichts an.

Die vor allem wichtige primäre Raumwirkung der Architektur — jene die man auch mit »verbundenen Augen« empfinden soll — erwähnte

*) Siehe auch erstes Kapitel des zweiten Teiles.

Wölfflin zwar mit einigen Sätzen, fuhr jedoch dann folgendermaßen fort: »Wenn nun aber ein malerischer Reiz dazu kommt, so ist das etwas Rein-Optisches, Bildhaftes...« (S. 69). Und die letzteren, sekundären Wirkungen,*) die »Ansichten« und »Bilder«, waren der Ausgangspunkt zu den — im übrigen — ungemein anregenden und scharfsinnigen Beobachtungen. Die ganze Betrachtungsart blieb immer vom Studium der Malerei beeinflußt und leitete sich nie ursprünglich aus räumlichen Wesenheiten her. Trotz-alledem wurden in den Stilanalysen so wichtige und allgemein gültige Raum-wirkungen aufgezeigt, daß man dabei oft den für die Bauästhetik einseitigen Standpunkt vergessen kann und sich gerne den überzeugend sicheren Augen-eindrücken Wölfflins hingibt. Zudem sind zwischen den Zeilen jener Kapitel so feine und tiefe Kunstgeheimnisse herauszulesen, wie man sie mit Worten und Begriffen überhaupt kaum ausdrücken kann. Es wäre eine wertvolle Bereicherung der Kunstwissenschaft, wenn Wölfflin eine auf sich selbst ge-stellte »Stillehre der Architektur« schreiben würde, in welcher in gleichem Maße wie Stimmungs- und Augenwerte auch die künstlerischen Wirkungen des Materials, der Konstruktion und des Zwecks Berücksichtigung fänden.

Überblickt man das Werk Wölfflins als Ganzes, so darf man wohl seine vornehmlichste Bedeutung und Eigenart in der Methode erkennen. Obwohl Kunsthistoriker, ging er nicht von den Kunstwerken oder Künstlern, sondern von ästhetischen Gesetzen aus, für welche ihm dann die Werke der Kunst nur die Beweise bildeten. Da aber jene ästhetischen Gesetze durch ihn selbst erst geschaffen werden mußten, so lag in seiner Forschungsweise eine zwiefache Arbeit. Die Wandelbarkeit und Unvollständigkeit der zugrunde liegenden Gesetze wurde dadurch fast unvermeidlich. So vermißt man, wie schon an-gedeutet, auch in der letzten Anschauungsweise Wölfflins, die den optischen und psychologischen Forderungen der Architektur hervorragend gerecht wurde, noch allzusehr die mit der Baukunst unzertrennbaren Fragen nach Material, Technik, praktischen Zweck, Zusammenhang mit Konstruktion, architektonischer Wahrheit, raumbildendem Prinzip und ähnliches. Einen unersetzlichen Vorzug hat aber jedenfalls die Verbindung der Ästhetik mit der Kunstgeschichte — wie ihn außer Wölfflin besonders Brinckmann bot — d. i. die unmittelbare Kontrolle der Idee mit ihrer Erscheinung, des Gesetzes mit seinem Vollzug. Eine Auswahl von Beispielen nämlich kann man in einer Ästhetik zum Zwecke der Prinzipienentwicklung leicht so zusammen-stellen, daß sie auch ein nicht allgemein gültiges »Prinzip« erhärten kann: die Zeitentwicklung mit allen ihren Erscheinungen, wie sie der Historiker gibt, wird auf die Dauer aber nur solche ästhetischen Normen bestätigen, die

---

*) Siehe auch O. Wulff: »Kritische Erörterungen« in »Ästhetik und allgemeine Kunst-wissenschaft«. XII. Band, 2. Heft, Seite 194.

stichhaltig sind. So kann man z. B. in der Architektur das raumbildende Gesetz schlechthin sehr leicht mit Beispielen aus dem Barock beweisen, bei der ägyptischen Baukunst wird man es aber etwas einschränken müssen. Es werden letzten Grundes Ästhetik, Kunstgeschichte und Stillehre, d. h. Lehre des Darstellungsmodus Hand in Hand gehen müssen, um einwandfrei Gültiges zu erzielen.

Die psychologische Verwandtschaft der Kunstlehre Wölfflins mit dem Lehrgebäude von Lipps ist unverkennbar. Doch unterscheiden sie sich wesentlich dadurch, daß Wölfflin als Kunsthistoriker mehr Stilästhetiker ist und deshalb mit praktischen, populär-ästhetischen Beispielen der Kunstgeschichte arbeitet; während Lipps als Philosoph eine allgemeine, breit angelegte Lehre vom Schönen überhaupt entwickelte und dieselbe systematisch in einer nicht immer unbestrittenen Dialektik mit den Gesetzen der Logik und besonders Ethik in Einklang zu bringen suchte. Das allumbindende Band bleibt bei allen Ästhetikern dieser Richtung die Psychologie. Man hat die Forschergruppe, deren Repräsentant Lipps ist, »Psychologisten« genannt, weil sie sogar die Verstandesfunktionen aus Fähigkeiten der Seele mehr oder weniger erklären wollte, und hat mit dieser Bezeichnung einen Vorwurf verbunden, insofern als sich die Hilfswissenschaft »Psychologie« die Fähigkeit, zu einer abschließenden Erkenntnis zu gelangen, anmaße.

Die Unzulänglichkeit der Einfühlungstheorie im besonderen für eine ästhetische Methode liegt weniger in Bedenken, ob z. B. Einfühlungen wirkliche ästhetische Gefühle seien oder nicht, sondern vielmehr in anderem begründet. Die Einfühlungstheorie stellte sich von vornherein zu sehr auf den Standpunkt des verstehenden Betrachters und dachte sich zu wenig in den schaffenden Künstler hinein.*) Sie ging von dem Kunstwerk als

*) Im Anschlusse hieran mag eine kurze Schilderung interessieren, welche die anthropomorphistische Ausdeutung der Architektur ins Extrem steigert. Baggesen erzählte in humoristischer Weise von den Eindrücken der Stadt Mannheim. Diese Stadt »ist nicht nur zusammengepackt und zusammengepreßt, sondern zugeschnitten und zugespitzt, ich weiß nicht, ob es nicht im Geheimen zu meinem Abscheu vor diesen geraden Linien, Quadraten und Würfeln beiträgt, daß nichts in der menschlichen Gestalt rechtwinklig oder viereckig ist. Man fürchtet, daß die Einwohner einer solchen Stadt sich täglich stoßen müssen .... Ich friere hier in Mannheim, ich werde steif, ich kann nicht springen, ich könnte mich unmöglich hier verlieben, wenigstens nicht auf der Straße, was hingegen in irgendwie krummen Gassen möglich ist. Alle Wärme, alle Bewegung, alle Liebe ist rund oder wenigstens oval, geht in Spiralen oder anderen Bogenlinien! Nur das Kalte, Unbewegliche, Gleichgültige und Hassenswerte ist schnurgerade und kantig. Wenn man Soldaten in Rondellen anstatt in Gliedern aufstellte, würden sie tanzen, nicht sich schlagen«. (Aus Ellen Key: »Die Wenigen und die Vielen« 1905, S. 269.) — Man sieht aus solchen Scherzen, wie leicht man hier auf Abwege geraten kann. Es haftet der psychologischen Erklärung architektonischer Formen in jedem Falle eine große Dehnbarkeit an. Sie kann nicht mit Notwendigkeit eindeutig bestimmt werden.

etwas Gegebenem aus, statt auch sein Zustandekommen ästhetisch zu erklären. »Ästhetisch« darf kein Gegensatz zu »künstlerisch« sein, d. h. die Ästhetik muß einen dem Neuschöpfer und dem Nachschaffenden gemeinsamen Standpunkt einnehmen. Wenn man ferner beim ästhetischen Verstehen nur dasjenige vom Kunstwerk empfangen würde, was man vorher als Betrachter in dasselbe hineinfühlte und hineinlegte, wenn der Beschauer nur zurückbekäme, was er erst gab, so daß er also nichts Neues, keine Bereicherung seines geistigen Besitzes erlebte: Die Kunst hätte nichts Schöpferisches an sich, das »Erhabene«, das »Genie« wären gar nicht zu erklären. Die Kunst wäre nicht viel anderes als die Natur; denn auch diese läßt sich mittels der Einfühlungstheorie beseelen. So kann die Einfühlungstheorie — abgesehen von ihrem einseitigen Standpunkt — auch an sich niemals den ganzen psychologischen Gehalt der Architektur erschöpfen. Endlich besitzt die Baukunst ihrem Wesen nach noch viele weitere ästhetische Eigenschaften, die einer psychologischen Betrachtungsart überhaupt nicht restlos zugänglich sind. Architektonische Zweck-, Material- und Konstruktionsfragen sowie die sinnlich formal optischen Eigenschaften der Baukunst bedürfen zu ihrer ästhetischen Würdigung neben dem Gefühlsmaßstab noch des Urteilsvermögens von Verstand und Auge. Trotz dieser Nachteile hat die psychologische Ästhetik gerade an Hand der Einfühlungstheorie die wichtigsten Ergebnisse gezeitigt. Durch Lipps wurde zum erstenmal das Wesen ästhetischer Gefühle zum Unterschied anderer Gefühle ausführlicher untersucht.

Sechstes Kapitel

Bildungsgesetz der Architektur nach August Schmarsow und Albert Erich Brinckmann

Während fast alle bisher besprochenen Vertreter der Bauästhetik von einem bestimmten, leicht erkennbaren Ausgangspunkt ihre Methode herleiteten (also Semper von den Entstehungsbedingungen des Kunstwerks, die Gehaltsästhetiker von der absoluten Idee, Fechner von den Beziehungen des Reizes zur Empfindung, Wölfflin von der anthropomorphen Auffassungsfähigkeit), wandte August *Schmarsow* eine Methode an, in welcher zugleich objektive Analyse des Kunstwerks, genetisch vergleichende Anschauungsweise, psychophysiologisches Verfahren und biologische Gedanken über die Entstehungsbedingungen der Kunst Berücksichtigung fanden. Trotz dieser verwirrenden Vielheit fehlte der Methode die Analyse der äußerlichen, rein formalen Eigenschaften, nämlich der Sichtbarkeit und Schaubarkeit des ästhetischen Objekts, hatte aber dabei einen für die Bauästhetik nicht zu unterschätzenden Vorteil: die Entwicklung eines spezifisch architektonischen *Gestaltungsprinzipes*.

August Schmarsow. »Das Wesen der architektonischen Schöpfung« 1894. »Zur Frage nach dem Malerischen« 1896.

Nur mit Vorsicht und Vorbehalt kann man *ein* Gemeinsames für Schmarsows sämtliche Forschungsarten bezeichnen und als solches etwa das Ausgehen von der »*eigenen Körperempfindung*« nennen. Die »Körperempfindung« bei Schmarsow ist jedoch etwas Grundverschiedenes von dem subjektiven Nacherleben der Kräfte bei Lipps und Wölfflin. Es ist gleichsam etwas Aktives, den Raum Gestaltendes, insoferne als die menschliche Körpergröße, Beschaffenheit, Bewegung usw. die Ursachen werden, warum der den Menschen umgebende Raum sich so gestalte, wie es den Empfindungen des Körpers entspricht.*) Bei Lipps und Wölfflin handelte es sich im großen und ganzen um ein Fühlen, welches sich dem Betrachter von Seite des fertig gedachten Kunstwerks aufdrängte. Die toten Massen der Architektur wurden dort nach

*) Dieses Genetische seiner Anschauungsweise hat Schmarsow mit Semper gemeinsam.

der Einfühlungstheorie mit Leben, d. h. mit einer Verwandtschaft zu den menschlichen Seelenempfindungen ausgestattet, wie sie Schmarsow nur für die Plastik gelten ließ. »Wo dagegen Ausdehnung und Umgrenzung des Baukörpers diese Verwandtschaft nicht aufweist, sondern die gewohnten Organgefühle unseres Leibes oder ihre Ergebnisse in unserer Vorstellung eher befremdet, da wirken diese Tatsachen der Erfahrung gerade überzeugend für Anerkennung dieses Fremden außer uns. Es ist die starre Gesetzmäßigkeit, die kalt und scharf zutage tritt, die Härte und Undurchdringlichkeit, die unser Anempfinden ablehnt, aber vor allen Dingen, schon für das Auge allein, die Regelmäßigkeit der Form, die all unseren Eindrücken von organischen Wesen gleich uns und dem Wachstum der Tiere, der Pflanzen widerspricht. Gerade diese Zeugen beharrlichen Daseins stärken uns den Glauben an ihr festes Bestehen; es sind die konstitutiven Merkmale des Objektiven, die hier ästhetisch verwertet werden. Es ist also eine Verirrung der ästhetischen Lehre, wenn sie, den Grad von Belebung übertreibend, die Analogien unserer Körpergefühle überall sucht und dieses objektiven Widerhalls vergißt.« »Der Bau bleibt, je monumentaler seine Ausführung, desto starrer, dem Felsblock ähnlich uns gegenüber, ein Fremdes außer uns.« (»Zur Frage nach dem Malerischen« S. 21/22).

Wenn man die Scheidung Schmarsows von den subjektiven Einfühlungstheoretikern in obigem Sinne vornimmt, muß man sich aber bewußt bleiben, daß auch bei Schmarsow — im Gegensatz zu Semper — sehr viele subjektive, psychologische Momente mitsprachen, und daß ihn insoferne eine große Kluft von Semper trennt, als dieser vom materiellen Gebilde sowie seinen äußeren Einzelformen ausging und sich daraus das Wesen der Baukunst konstruierte; während Schmarsow den entgegengesetzten Weg nahm und sich den Raum aus seinem inneren Bildungsgesetz entstanden dachte. Hierin lag zugleich der große Entwicklungsfortschritt gegenüber Semper.

August Schmarsow. »Grundbegriffe der Kunstwissenschaft« 1905.

Nach Schmarsow ist die Kunst eine »schöpferische Auseinandersetzung des Menschen mit der Welt« (S. 33). Zu dieser Auseinandersetzung seiner leiblichen und psychischen oder geistigen Anlage gehören immer zwei Pole: »der Mensch und die Außenwelt« (S. 33). Der Mensch zeigt also in seinen Betätigungen vom ersten Keim an eine Reflexbewegung zur Außenwelt. Diese kann eine dreifache sein: unmittelbare *Spontanität*, *Arbeit* oder *Spiel*. Jede Bewegung hat Ausdruck, auch schon die unbewußte Gebärde, und darin liegt die künstlerische Schöpferkraft. Der Ursprung aller Menschenkunst ist nach Schmarsow im Grunde nichts anderes als Mitteilungssucht, Austausch von Regungen und Antrieben. Für die Weiterentwicklung kommen allerdings nur Bewegungen in Betracht, die *Zweck* haben. Nur diese werden dauernd wiederholt, bewußt erfaßt und genossen, absichtlich und rein ästhetisch

reproduziert. Die Harmonie der Naturgesetze mit dem menschlichen Intellekt und seinen Regeln gibt sich im Stil kund.

Diese allgemein ästhetische Anschauungsweise auf das besondere Gebiet der Architektur übertragen, ergab ungefähr folgendes: Die ersten primitiven Versuche des Menschen, seine Person und nächste Umgebung schützend einzugrenzen, sind nichts anderes als ein »mimischer Niederschlag«, ein Rahmen für den Menschen und sein Leben. Aber auch über die Tastregion hinaus erstreckt sich dieser Rahmen durch den Blick. Die räumliche Vorstellung des gestaltenden Menschen gipfelt in seinem Haupt und ist einer Pyramide oder einem Kegel über seiner Grundebene entsprechend. Die letztere, sphärische Raumvorstellung Schmarsows deckt sich meistens insoferne nicht ganz mit dem wirklich ausführbaren Raum, als dieser später zur Grundebene senkrechte Seitenflächen aufweist. Doch sieht man z. B. in der Pyramide der Mexikaner und Ägypter ein direktes Korrelat zum menschlichen Körper und seinem Wesen im Sinne Schmarsows.

August Schmarsow. »Über den Wert der Dimensionen im menschlichen Raumgebilde« 1896.

Architektur ist also nach Schmarsow »Raumgestaltung«! Er sagte: »Danach wäre die Architektur eine schöpferische Auseinandersetzung des menschlichen Subjekts mit seiner räumlichen Umgebung, mit der Außenwelt als einem Raumganzen, nach Maßgabe seiner eigensten Natur. Sie kann dabei auf den Menschen nicht allein, als körperliches Wesen Bezug nehmen, wie man wohl gemeint hat, sondern verfährt notwendig nach der konstitutiven Eigenart des menschlichen Intellekts, nach der geistigen ebenso wie der leiblichen Organisation. Und als Ergebnis wird sie die gemeinsame Grundlage zum Vorschein bringen, die Gesetzmäßigkeit des räumlichen Daseins, durch die Mensch und Welt füreinander sind – und eben darin liegt der objektive wie der subjektive Wert ihrer Schöpfung« (S. 45). Alle Probleme der Kunst, alle Lösungen dieser Probleme liegen also in der Voraussetzung ihrer Übereinstimmung mit der äußeren und inneren Organisation des Menschen.

In der genaueren entwicklungsgeschichtlichen Erklärung der menschlichen Raumanschauung kam Schmarsow auf die Bedeutung der Dimensionen und der Bewegungen zu sprechen. Seine physiologisch psychologische Forschungsart sah die Wurzel des plastischen Schaffens, alles »Körperbildens« in der ersten Dimension als Dominante, der Malerei in der zweiten, der Architektur in der dritten. Eine besondere Rolle spielte bei dieser Theorie der Raumdimensionen Zeit und Rhythmus. Durch die fortschreitende Bewegung des schöpferischen Subjekts kommt in das feste System des Raumes ein zeitlich rhythmischer Ablauf hinein. Die beiden wichtigen Gestaltungsgesetze für sukzessive Aufnahme des Architekturwerkes, die Schmarsow Richtung und Rhythmus nannte, werden durch eine Zurückversetzung des aufnehmenden, hinschreitenden Betrachters in den zeitlichen Entstehungsverlauf

des Werkes wiedererzeugt. Damit im engsten Zusammenhang ist Schmarsows Unterscheidung zwischen optischem und haptischem Raum. Jede Ausdehnung, die der sukzessiv rhythmischen Auffassung unterliegt, bekommt bei der Ortsbewegung des Betrachters entweder durch haptische Abtastung oder durch rein optische stillstehende Anschauung Leben und damit erst künstlerisch dimensional rhythmische Kraft.

August Schmarsow. »Plastik, Malerei und Reliefkunst« 1899.

Das kleinste Element, das die Architektur verwertet ist nach Schmarsow schon eine dreidimensionale Raumgröße, »und zwar ein Hohlraum, dessen Koordinatensystem nicht indifferent eine beliebige Vertauschung der Achsen gestattet, auch wo sie gleiche Ausdehnung haben, sondern sozusagen akzentuiert ist, indem die Richtung vom Menschen aus die treibende Kraft enthält, also die Tiefenachse.*) Das Raumvolumen, mit dem die architektonische Schöpfung vor sich geht, ist der ‚ästhetische Raum' des leibhaftigen Menschen selber, dies also die natürliche Maßeinheit, die wiederholt wird. Die dritte Dimension ist Dominante auch im embryonalen Zustand, im ersten Keim der architektonischen Schöpfung« (S. 224). Der innere Grund hierfür liegt nach Schmarsow in dem eingeborenen Triebe des schöpferischen Raumwillens, d. h. in dem Drang des Vorwärtsgehens, des Vorwärtshantierens und Vorwärtssehens. Wie schon in der Ornamentik – der Schwelle zur eigentlichen Kunst – so muß auch in der Raumgestaltung der Vollzug einer Bewegung entweder wirklich oder nur in Gedanken ausgeführt werden. Nur so wird der feste Bestand, die tote Materie in ein »transitorisches Erlebnis« verwandelt. Die Raumentfaltung geht vor sich durch Hinausschieben der Grenzen um das menschliche Subjekt herum. So wird der Spielraum für die Umschließung der eigenen Person gewonnen und dabei ergeben sich zu beiden Seiten ganz von selbst die seitlichen Verbindungen im Entlanggehen. Als typisches Beispiel hierfür nannte Schmarsow den Langbau der Basilika, der für die Bewegung des Menschen in seinem Innern geschaffen ist.

Auch in der Anwendung von Schmarsows Theorie auf einzelne Bautypen, Stilepochen usw. findet man in seinem Werke: »Grundbegriffe der Kunstwissenschaft« immer das Bestreben nach einer Erklärung von innen nach außen, vom Ursprünglichen zum Besonderen. Man soll bei allen Entwicklungen der Architektur vom primitiven Bau, vom intimen Wohnbau, vom nüchternen Zweckbau und nicht vom Denkmal und Sakralbau ausgehen.**) Man soll die Außenseite, die Fassade nach dem Innenraum und dessen Bestimmung und nicht umgekehrt erklären.***) Man soll endlich,

*) Siehe Worringer, der darin etwas »Quälendes« sah!

**) Siehe Fr. Th. Vischer, der vom Tempel alles ableiten wollte!

***) Siehe Fr. Ostendorf, der von der Idee der äußeren Erscheinung ausging!

die Architektur nicht mit einem Vorurteil betrachten, indem man von vornherein von einem »Monumentalstil«, von einem »Materialstil« usw. spricht. Die Forderung, von innen nach außen zu forschen, unterstützte Schmarsow durch die Tatsache, daß die architektonische Schönheit notwendig den Begriff des Zweckmäßigen schon in sich schließe, weil sie ohne ein System von menschlichen Zwecken gar nicht entstehen könnte.

Diese letztere Auffassung im Sinne Schmarsows deutet hin auf eine Philosophie der Kunst, die auf psychologisch, biologischer Grundlage, d. h. durch innerlich in der Menschennatur notwendig begründete Begriffe und nicht durch transzendentale, äußere Gesetzmäßigkeiten den Zusammenhang des Kunstschaffens mit der Weltanschauung vermitteln müßte. Eine sogeartete Kunstphilosophie, oder richtiger ästhetische Entwicklungsgschichte gibt sich kund in den Schlussworten Schmarsows zur »Kunstwissenschaft«: »Über das herrschende Kunstwollen einer Zeit orientiert uns nur die Kontrolle im Vergleich mit der Wesensbestimmung der Einzelkünste, die Eigenart ihrer Stellung im Organismus der menschlichen Anlage und die genaue Beobachtung des Wechsels im Haushalte der Kräfte. Diese Unterschiede und diese Verschiebungen beruhen auf psychologischen und physiologischen Gesetzen, d. h. auf den Grundlagen der Menschennatur und deren Entwicklung selber: sie sind notwendig wie des Baumes Frucht«.

Leider ist – wenn man Schmarsows System kurz überblickt – die Erklärung der in obigen Worten enthaltenen Philosophie, wie aus dem Innersten der menschlichen Organisation die bauliche Tätigkeit sich zur Baukunst entwickelt, recht unübersichtlich und verwirrend. Das dreidimensionale Achsensystem als grundlegendes Bildungsgesetz alles räumlichen Schaffens ist wenig überzeugend, zwar ganz selbstverständlich, aber nicht fähig, das Rätsel zu lösen. Wenn Schmarsow es für notwendig hielt, zum Beweis der Freiheit architektonischer Schöpfung auch in den primitivsten Bauten ein künstlerisches Bildungsgesetz anzunehmen, so kann man dieser spekulativen Annahme die Frage gegenüberstellen: Warum sollte nicht aus dem praktischen Bedürfnis des Bauens sich im Laufe der Entwicklung die freie Kunst gewandelt haben? Die Forschung nach dem ästhetisch Genetischen in der Baukunst hat doch letzten Grundes nur Bedeutung, soweit es sich auf das qualitativ Wesentliche bezieht. Die Festsetzung des zeitlichen Grenzpunktes zwischen unkünstlerischem und künstlerischem Bauen kann dabei gleichgültig sein, ebenso wie es für die Wesenserkenntnis des Menschlichen im Menschen nicht notwendig ist, die Jahreszahl zu wissen, wann es sich aus dem Affen entwickelt hat. Aus diesen Zweifeln heraus, auf ein künstlerisches Bildungsgesetz, welches schon beim ursprünglichen Bauen gewaltet hätte, schließen zu wollen, scheint rein spekulativ. Gemäß

der Schmarsow'schen Anschauungsweise wird das Zweckliche als notwendiger Bestandteil des architektonischen Schönheitsbegriffes dann allerdings selbstverständlich, hat aber gerade ob dieses Entstehungsgrundes nicht den begründenden Wert für das Wesen der Architektur, wie wenn der Zweck erfahrungsgemäß gefunden wäre. Die Zugrundelegung eines inneren Bildungsgesetzes und eine gewisse Vernachlässigung psychologisch gefühlsmäßiger Eigenschaften, besonders der Einfühlung, führen bei Schmarsow zu einer schlecht vereinbaren Vermischung spekulativer und empirischer, objektiver und subjektiver Momente.

Für die angewandte Bauästhetik darf man als wertvollstes Ergebnis den Hinweis auf das Raumbildende der Architektur, dessen Bedeutung besonders herausgearbeitet und immer wieder betont wurde, betrachten. Die Definition »Architektur ist Raumgestaltung« scheint ja ziemlich selbstverständlich und besagt, für sich allein genommen, noch nichts über das eigentlich Künstlerische in der Baukunst, hat aber gerade in einer Zeit, wo bei Architekturkonkurrenzen das »Bildlmalen« so im Schwunge ist, wo man in der Architektur wohl Stilformen und Bildausschnitte, aber keine Räume zu sehen gewohnt ist, wo vor allem das Aufblühen des Städtebaues besondere räumliche Anschauungskraft verlangt, große Bedeutung. Es hat Schule gemacht, und geht es wohl zu weit, im Raumbilden auch das alleinige Stilprinzip zu suchen, so hat es doch eine vielfach unterschätzte stilbildende Kraft, wie besonders die — allerdings noch ungeschriebene — Geschichte des Städtebaues*) zeigen dürfte.

Es muß in diesem Zusammenhang auf die grundsätzlichen Veränderungen, welche die neueste ästhetische Forschung durch die Kunstgeschichte erfahren hat, hingewiesen werden, weil auch Schmarsow nicht nur Bauästhetiker, sondern ebenso Architekturhistoriker ist. Die Systematik der Hegel-Schelling'schen Richtung war in den siebziger und achtziger Jahren des neunzehnten Jahrhunderts stark durch die mächtig aufblühende Kultur- und Geschichtsforschung beeinflußt worden. Vorbereiter waren Kugler und Schnaase gewesen. Im Mittelpunkt stand Jacob Burckhardt, der Verfasser des »Cicerone«, der »Kultur der Renaissance« und der »Geschichte der Renaissance in Italien«. Obwohl nun in diesen Werken Burckhardts nirgends ein ästhetisches Urteil zu finden ist, da er absichtlich »frei von aller Gebundenheit an Theorien«, frei von »einer umständlichen, vielleicht sehr

*) Auf die räumliche Bedeutung der städtebaulichen Stilentwicklungen hat zum erstenmal K. E. Osthaus auf dem internationalen Städtebaukongreß in Gent 1913 aufmerksam gemacht. — Anfänge zu einer geschichtlichen Darstellung finden sich bei A. E. Brinckmann (»Stadtbaukunst« 1920).

verhängnisvollen Ästhetik« — wie er selbst sagte — bleiben wollte, so hat er doch besonders durch seine reiche sinnliche Phantasie auch die ästhetischen Strebungen seiner Zeit befruchtet und bereichert. Die Werte und das Lebensgefühl der Renaissance erneuerten sich in seiner hohen und freien Persönlichkeit und in der kraftvollen Kunst seiner Darstellung. Das wachsende Reich der neuen Kunstentdeckungen und Erscheinungen wurde unter Burckhardts Händen immer bunter und ausdrucksreicher. Die Ästhetik wurde dadurch zu neuen Gesichtspunkten angeregt. Während Geymüller, Wickhoff und andere im großen und ganzen Historiker blieben, haben Riegl und Gurlitt, Wölfflin und Schmarsow ihre geschichtlichen Forschungen stark mit ästhetischen vermischt. Und da gerade die Theorien der letzteren ohne Burckhardt gar nicht möglich wären, so durften sein Einfluß und seine Schule an dieser Stelle nicht unerwähnt bleiben. Zudem schlagen jene Vertreter der Kunstwissenschaft, die zum Teil Historiker, zum Teil Stilkritiker und somit auch Ästhetiker waren, eine Brücke zu einem der bedeutendsten Theoretiker der Gegenwart, welcher alle diese Forschungen — was Tiefe der künstlerischen Durchdringung anlangt — übertrifft.

Albert Erich Brinckmann. »Platz und Monument« 1912.

Albert Erich *Brinckmann* ging bei seinen geschichtlichen Untersuchungen von inneren ästhetischen Grundvorstellungen aus, die wie bei Schmarsow in der *Entwicklung eines spezifisch architektonischen Gestaltungsgesetzes* gipfeln. Und ebenso wie bei jenem spielt hier der *Raum* die Hauptrolle. Im Gegensatz zur verwirrenden Vielheit des Schmarsow'schen Lehrgebäudes, arbeitete jedoch Brinckmann mit ganz klaren Vorstellungen, die sich nicht aus philosophischen Spekulationen, sondern aus dem Sinn der Kunstwerke selbst ergaben. In seinem Verhältnis zur Dialektik Schmarsows kann man eine gewisse Analogie der Beziehungen Wölfflins zu Lipps und in seiner optisch künstlerischen, unmittelbaren Auffassungskraft eine Verwandtschaft mit Hildebrand sehen, weshalb auf die Brinckmann'schen Werke an dieser Stelle hingewiesen werden soll. Schon aus den Untersuchungen zur Geschichte und Ästhetik der Stadtbaukunst, in welchen Brinckmann unter dem zusammenfassenden Titel »Platz und Monument« auf das Material, das hier des Historikers harrt, aufmerksam machte, ergeben sich ganz neue, ästhetisch wertvolle Gesichtspunkte. Vor allem ist wesentlich, wie aus den verschiedenen geschichtlichen Raumproportionen die von diesen auf die Menschen ausströmenden Kräfte entwickelt werden. Auf Proportionen 1:3:7½ (Mittelschiff von Notre Dame zu Paris) konnte z. B. nur der Bürger der mittelalterlichen Stadt unmittelbar reagieren und sie als »wohligen« Raum aufnehmen. »Das Primäre alles architektonischen Gestaltens ist das Raumgefühl, das wiederum seinen Ursprung in der Empfindung des Menschen für eine bestimmte Körperlichkeit

hat, also psychophysisch ist« (S. 88). Die Untersuchung, wie diese Körperlichkeit zu verschiedenen Epochen ganz verschiedene Räume erzeugte, wie neue Raumkräfte im Menschen neue Raumkräfte in der Kunst zur Folge hatten (im besonderen wie das Monument im Stadtplatz gestellt war), förderte eine Menge künstlerischer Formgesetze zutage, die sich schließlich zu grundlegenden Gesetzen der Bauästhetik verdichteten, wie sie in Brinckmanns späteren Werken klar zum Ausdruck kommen. »Das Verhältnis zwischen Raumgefühl und Formausdruck gleicht dem zwischen Denken und Sprechen« (S. 88).

Albert Erich Brinckmann. »Baukunst des 17. u. 18. Jahrhunderts in den romanischen Ländern« 1919.

In dem mit einem fast unübersehbaren Anschauungsmaterial ausgestatteten Werk »Baukunst des 17. und 18. Jahrhunderts in den romanischen Ländern« wurde alles architektonische Schaffen in zwei Formkräften, der raumbildenden und der plastischen, verankert. »Die Baukunst gestaltet Räume und plastische Massen. Der Raum findet im Gegensatz zur Plastik seine Begrenzung dort, wo er an die plastischen Massen stößt. Er wird von innen aufgenommen. Dagegen findet jene ihre Begrenzung durch den umgebenden Luftraum. Sie wird von außen aufgenommen« (S. 1, 2). Brinckmann maß also gegenüber früher der Plastik eine größere, der Raumkraft gleichgeordnete Bedeutung bei. Dieser Dualismus ist aber im Grunde doch ein »Monismus«; denn — wie Brinckmann selbst ausdrücklich betonte — modellieren sich beide, Plastik und Raum, gegenseitig. Das modellierende Gestaltungsprinzip ist letzten Grundes ein einheitlich einziges. Und wenn man die »beiden« Bildungsgesetze, welche an alle Bauschöpfungen als kritische Maßstäbe immer wieder angelegt wurden, verfolgt und in der Anwendung miteinander vergleicht, wird man spüren, daß doch das räumliche Element das vorherrschende ist. Schon bei der Entwicklung des Barock wurde der Raum als das Primäre, das Plastische als das Sekundäre analysiert. »Den folgenden Darlegungen gegenüber wird man sich also stets gegenwärtig zu halten haben, daß die neue plastische Formung ohne veränderte Raumbildung noch keine neue Baugesinnung dokumentiert, zumal die Baukunst als höchstes Ziel die Schaffung von Räumen sich setzt« (S. 20). Besonders klar wird die untergeordnete Rolle des Plastischen bei Untersuchung seiner verschiedenen Faktoren. Die Verdoppelung der Einzelglieder war eine Folge der »Neigung nach Großräumigkeit«, ebenso die Pilaster- und Säulenbündel. Auch die Kolossalordnung, die mehrere Geschoße zusammennahm, wurde natürlich durch die Raumbildung bedingt. Endlich war die plastische Vortreibung des Gebälkes wieder nur eine Folge jener Großräumigkeit. Und wenn dann der gesamte Bau-»Körper« das »Ergebnis« der Detailbildung genannt wird, so ist damit ohne weiteres das Räumliche als das tonangebende anerkannt.

Mit Nachdruck wies Brinckmann die nur plastische Auffassung des Barock in der Geschichte der neueren Baukunst zurück, betonte, daß Michelangelo und Palladio durchaus keine Gegensätze, sondern Zweige eines gemeinsamen Stammes waren, und daß sich in Michelangelos Einzelformen etwas gewaltsam die plastisch empfindende Bildhauernatur hervorgedrängt hat (S. 23). Die räumliche Grundeinstellung Brinckmanns kommt trotz der durchgeführten Zweiteilung immer wieder zum Ausdruck. So wurden auch die Flächenausbildungen der Körper an Wänden und Fassaden parallel zur Raumentwicklung gedeutet. Das »Ganze« — und das ist der Raum — bleibt eben immer die Hauptsache. »Je größer die architektonische Vorstellungskraft ist, umsomehr wird sich für sie ein geistiges, stets gegenwärtiges Bild des Ganzen entwickeln. Nur die Klarheit eines solchen Vorstellungsbildes, gleichsam die Fähigkeit, den Raum mit der eigenen Körperlichkeit zu durchwachsen, heißt einen Bau verstehen« (S. 35). Bei der innigen Gemeinschaft von Raum und Plastik ist es diese, welche sich »bescheiden« muß, jener, der »neue Möglichkeiten erschließt«. Die plastischen Lösungen tauchen auch in der späteren Entwicklung des Barock erst in dem Augenblicke auf, wo der Raum sich gleiche Aufgaben stellt (S. 37).

Es wäre vielmehr eine stilkritische als ästhetische Aufgabe, mit Brinckmann die vielen Phasen der Raumbereicherung, Raumverklammerung, Raumverschränkung, Raumdurchdringung, Raumverschmelzung und Raumauflösung zu durchwandern. Vom stilkritischen Standpunkt mag die Gleichstellung von Raum und Körper in der Barock-Architektur zu anschaulicheren Ergebnissen als das Ausgehen von nur einem Bildungsgesetz gelangen; der allgemein ästhetisch Eingestellte wird das räumlich Primäre des architektonischen Schöpferwillens immer durchspüren. Brinckmanns großes Verdienst ist es, die Stilgeschichte überhaupt einmal auf so lebensvolle, aus der Kunst selbst geschöpfte Gestaltungsprinzipien gestellt zu haben. Die ästhetische Bedeutung des Plastischen in der Raumkunst soll einem späteren Kapitel vorbehalten bleiben.

Siebentes Kapitel

Theorie des ästhetischen Sehens. – Adolf Hildebrand

»ES sind die Eigentümlichkeiten der künstlerischen Technik, auf welche die physiologisch-optischen Untersuchungen führen, in der Tat mit den höchsten Aufgaben der Kunst eng verknüpft.« – »Die sinnliche Deutlichkeit ist durchaus kein niedriges oder untergeordnetes Moment bei den Wirkungen der Kunstwerke.« Diese beiden Aussprüche von Helmholtz gründeten sich auf physiologische Experimente und daraus gewonnene Erfahrungen, wie sie der vielseitige Forscher vornehmlich auf dem Gebiet der Musik anstellte. Aber auch in der Ästhetik der bildenden Künste lenken solche Hinweise die Aufmerksamkeit auf ein neues, fruchtbares Feld der wissenschaftlichen Betrachtung. Die Anschauungsweise, um die es sich hier handelt, beschäftigt sich mit den Gesetzen des Sehapparates, des Sehens überhaupt und den Einflüssen, welche das Werk des Künstlers durch das optische Organ erfährt. Für die Klarheit und Übersichtlichkeit der Formen ist der Bau des menschlichen Auges von großer Bedeutung. Die pallisadenartig gestellten Zäpfchen der Netzhaut stehen am dichtesten in der Mitte. Auf diese soll sich die Erscheinung einstellen. Der Augeneindruck soll also so beschaffen sein, daß er in einem vielsagenden, beherrschenden Mittelpunkt den Blick fesselt und zur Ruhe kommen läßt. Dagegen stellt sich eine störende Unruhe im Auge ein, wenn man über das Wesentliche im Unklaren bleibt, wenn der Blick suchen muß, bis er das Charakteristische erfassen kann. So wird die Kunst Rücksicht nehmen müssen auf die menschlichen Sinnesorgane und deren Besonderlichkeiten. Das Auge ist durchaus kein idealer Wahrnehmungsapparat, und Helmholtz soll einmal gesagt haben, wenn man ihm das menschliche Auge als optisches Instrument anbieten würde, so müßte er es wegen seiner Ungenauigkeiten zurückweisen. Der Künstler und der Ästhetiker werden zwar mit Recht gegen ein solches Urteil einwenden, daß gerade in den Unvollkommenheiten des menschlichen Auges die Quellen bestimmter künstlerischer Reize liegen. Jedenfalls aber wird die Kunst, welche durch das Sehen ins Bewußtsein eintritt, möglichst dem Auge Rechnung tragen und gemäß dessen Struktur gewisse Eigenschaften ausbilden müssen.

Als solche sind in der Architektur vorzugsweise formale Eigenschaften zu nennen wie z. B. Symmetrie, Proportion, Reliefanordnung und ähnliches.

Hermann Maertens. »Der optische Maßstab oder die Theorie und Praxis des ästhetischen Sehens in den bildenden Künsten« 1877.

Hermann Maertens hat über die Beziehungen von Architektur zur physiologischen Optik Forschungen angestellt und praktischen Nutzen daraus gezogen. In seinem Werk »Der optische Maßstab oder die Theorie und Praxis des ästhetischen Sehens in den bildenden Künsten« finden sich eine Menge von Betrachtungen über die Architektur und ihre Glieder vom formal, physiologisch-optischen Standpunkt, welche nützliche Regeln enthalten. Zwar ist die Absicht, mit welcher Maertens Kunst betrachtete, mehr die eines Zeichnenlehrers*) als Ästhetikers, aber die Art und Weise seines Schauens lieferte doch auch einen neuen, wertvollen Beitrag zur ästhetischen Betrachtung. Er wollte hauptsächlich die Grenzen des menschlichen Sehvermögens feststellen, damit der Künstler etwas schaffe, was vom Betrachter wieder sinnlich erfaßt werden könne. Für die Bestimmung der Maximal- und Minimalleistung des künstlerischen Auges kommt nach Maertens bei einem Bauwerk z. B. nicht die Breite, sondern die Höhe in Betracht, weil man sich der Breitenausdehnung nach beliebig bewegen kann, die Höhe dagegen bei einem weniger als doppelt so großen Abstand des Beschauers einen Augenaufschlagwinkel von mehr als 27° verlangt und das Gesamtobjekt daher nicht mehr gut übersehen werden kann. Für das genauere Betrachten der Einzelheiten ist ein Augenwinkel von 45°, also eine Distanz gleich der Höhe des Objekts zu empfehlen. Wird die Entfernung des Beschauers dagegen dreimal so groß als die Höhe des Gebäudes (Winkel von 18°), so wird das Blickfeld auf die Umgebung und Staffage ausgedehnt, man sieht dann nicht nur das Einzelobjekt, sondern auch seine Stellung zur Natur oder den Nachbarbauten. Dem letzteren Falle maß Maertens weniger Bedeutung bei, ein Zeichen, daß er wohl dem einzelnen Baukörper Beachtung schenkte, aber den Landschafts- oder Stadtraum, für welchen auch der Breitenwinkel eine große Rolle spielt, nicht genügend berücksichtigte. Ebenso muß man ein näheres Eingehen auf die besonderen Arten und Stileigenheiten der Bauten vermissen; es ist ohne weiteres einzusehen, daß z. B. eine griechische Tempelfassade eine andere Schaudistanz verlangt als eine gotische Turmansicht.

Diesen Faktoren wurde erst Albert Erich Brinckmann gerecht. (»Der optische Maßstab für Monumentalbauten im Stadtbau« in Wasmuths Monatsheften für Baukunst 1. Jhrg. Heft 2.) Er ging von zwei Erfahrungen aus, nämlich daß aufgeteilte Flächen und Körper größer erscheinen als unaufgeteilte und daß die Gesamtgröße eines Baues kleiner erscheint, wenn die

*) Ähnlich Friedrich Weinbrenner (»Architektonisches Lehrbuch« 1810/19).

Proportionen an ihm zu sehr und ohne vermittelnde Zwischenglieder gesteigert werden. Dem kann durch Verwendung leicht auffaßbarer Vergleichungsverhältnisse vorgebeugt werden, welche als »optische Leitlinien« die Wirkung regulieren. Auch die Details spielen dabei, wie Brinckmann an vielen Beispielen zeigte, eine große Rolle. Der Grundgedanke in seinen Ausführungen ist der, daß es in der Baukunst nicht so sehr auf absolute Größen als vielmehr auf Wirkungsverhältnisse von relativen, von einander gegenseitig abhängigen Dimensionen, Distanzen, Situierungen usw. ankomme. Viollet-le-Duc unterschied übrigens schon zwischen »échelle absolue« und »échelle relative«.*)

Dieses wichtige Kapitel der Bauästhetik hat innige Verwandtschaft mit einem der grundlegenden Gedanken in Hildebrands Theorie »Das Problem der Form«, auf welche hier etwas ausführlicher eingegangen werden muß. Die kleine Schrift des bekannten Münchener Bildhauers, welche so großen Einfluß gewann, ist verwandt mit der Kunstlehre Conrad Fiedlers (»Schriften über Kunst«) und Hans v. Marées. Sie beschäftigt sich vorzugsweise mit dem künstlerischen Sehen im Gegensatz zum physiologischen Sehen, wie analog der künstlerische Raum sich grundsätzlich vom euklidischen unterscheidet. Helmholtz und Maertens sind also in diesem Sinne streng von Brinckmann und Hildebrand zu trennen.

Adolf Hildebrand. »Das Problem der Form in der bildenden Kunst« 1893.

Adolf Hildebrand war wie Semper schaffender Künstler, der nicht nur über die Theorie, sondern auch über die praktische Ausführung Aufschluß geben konnte. Bei ihm war die ästhetische Erkenntnis Tat geworden, oder richtiger: die ästhetische Theorie ist aus der Tat entsprungen. Man hat also die Möglichkeit, beides miteinander zu vergleichen und durch die gegenseitigen Beziehungen von beiden zu lernen. Der aufnehmende Ästhetiker macht niemals in dem Grade wie der schaffende Künstler die wertvolle Erfahrung, daß in der räumlichen, plastischen und bildlichen Darstellung eine Tätigkeit liegt, welche die volle Wahrheit im rein wissenschaftlichen Sinne ausschließt, welche vielmehr ein eingehendes geistiges Verarbeiten des Geschauten nach seiner sinnlich wirkenden Seite erfordert, und daß eben dieses Verarbeiten eine wesentliche Schöpfung des Künstlers ist, nämlich den Eindruck der dem Kunstwerk als Daseinsform wirklich fehlenden Wahrheit neu zu schaffen. Die rein künstlerischen Aufgaben fallen keineswegs zusammen mit den von der Natur unmittelbar gestellten und selbstverständlichen. Eine Raumgestaltung wird erst zu einer »architektonischen«, wenn aus der »künstlerischen Naturerforschung« — wie Hildebrand sagte — ein Kunstwerk im höheren Sinne geschaffen wird. Hildebrand verstand

*) Siehe auch: »Der optische Maßstab« in A. E. Brinckmanns »Stadtbaukunst« 1920. — F. Blondel »Cours d'Architecture« 1675—83 und C. Perrault »Ordonnance des cinq especes de Colonnes« 1683 befaßten sich ebenfalls schon eingehend mit den Proportionen am Baukörper.

unter »architektonisch« hier: organisch in seinem inneren Formbau. Dieses »Architektonische« wurde im »Problem der Form« in den Brennpunkt der Betrachtung gerückt, indem es als das eigentlich Künstlerische am ästhetischen Objekt entwickelt wurde.

Hildebrand ging von zwei verschiedenen Wahrnehmungsmöglichkeiten aus, die er kurz »Gesichtsvorstellung« und »Bewegungsvorstellung« nannte. Die Gesichtsvorstellung empfängt man von einem ferneren Gesamtbild, das man ganz überschauen kann und bei dem nur zwei Ausdehnungen (Länge und Breite) in klare Erscheinung treten, während man sich der dritten Dimension (Tiefe) nur als näherem oder fernerem Flächenmerkmal bewußt bleibt. Die Bewegungsvorstellung dagegen, welche die wirkliche Daseinsform vorstellt, kommt nicht durch einen Gesamtblick auf das ferne Objekt zustande, sondern dieses ist jetzt dem Beschauer so nahe gerückt, daß man nicht mehr sämtliche Einzelheiten mit dem gleichen Sehfokus erfassen kann. Man muß das Objekt, in dessen Kulissen man gleichsam hineingedrungen ist, mit dem Auge abtasten, man muß – wenn die Metapher nicht zu kühn ist – das Auge in die Hand nehmen und damit die Oberflächen nach allen Seiten und Richtungen abstreichen, abfühlen. Nur so wäre das Erfassen einer wirklichen Daseinsform ohne Verkürzungen und Überschneidungen gesichert. Die beiden Vorstellungen unterscheiden sich also außer anderem in dem wichtigen Punkt, daß nur das Fernbild einen in jedem Falle gleichen Eindruck der Dimensionen gibt, während sich das Nahbild fortwährend ändert. Wenn man plastische Formen in der Nähe betrachtet, so stört das unvermeidliche Nacheinander des Sehvorgangs. Es entsteht kein einheitlicher Eindruck eines von dem zeitlichen Nacheinander unabhängigen Gesamtbildes. Da aber beide Vorstellungen möglichst befriedigen sollen, so ist nach Hildebrand auch im Nahbild der Eindruck des Fernbildes anzustreben. Das Auge ist durch Erfahrung zu einer neutralen, d. h. unveränderlichen, in allen Fällen gleichwirkenden Erfassung der dritten Dimension befähigt, wird also auch in dem als Fernbild wirkenden Nahbild die Tiefe ergänzen.

Leider beschrieb Hildebrand den Vorgang der künstlerischen Arbeit, welche die obige Forderung erfüllt, eingehender nur für den Bildhauer. Für den Architekten müßte er wohl – wie das Folgende zeigen wird – geändert werden. Noch mehr muß man bedauern, daß Hildebrand auch im zweiten Kapitel seines Buches, das eine nähere Ausführung des ersten enthält, nur wenig von Architektur sprach. Gerade an der Baukunst läßt sich ersehen, wie hier der Künstler über das »Imitative« und über die »positivistische« (d. h. nur die Wirklichkeit der Natur wiedergebende) Auffassung hinausgehen muß zu einer selbständigen Neuschaffung, weil ja die Architektur überhaupt kein unmittelbares Vorbild in der Natur wie die

Plastik und Malerei hat. An ihr ließen sich besonders klar und überzeugend Hildebrands Forderungen an den bildenden Künstler beweisen. Mehr noch als in der Malerei und Plastik ist in der Raumkunst alles relative »Wirkungsform« und nichts absolute »Daseinsform«. Wie der Bildner muß auch der Architekt eine Formvorstellung in Beziehung zu einem künstlerischen Augeneindruck verwirklichen, d. h. er muß die Form so bilden, daß sie sich dem Gesamteindruck richtig einfügt. Gleichgroße Gesimse z. B. und Ausladungen werden in einem engen Raum ganz anders wirken wie in einem weiteren, in einem niederen anders wie in einem höheren usw. Es gibt keine Proportionslehre, die in jedem Falle richtig wäre. »Die notwendigen Proportionen müssen aus der Gesamtheit des Kunstwerks stets neu geschaffen werden und neu resultieren, nicht aber darf die Gesamtheit die Addition von feststehenden Einzelproportionen sein« (S. 27). Hiezu gab Hildebrand (im Anhang zur sechsten Auflage des »Problems der Form«) ein sehr interessantes Beispiel: Die Palastgesimse in Genua sind der Höhe nach zusammengeschoben und nach vorn übergeneigt, d. h. die perspektivische Wirkung, welche wegen der engen Straßen nicht auf natürliche Weise erreicht werden kann, ist künstlich erzeugt. So ist die Daseinsform absichtlich – wenn man so sagen dürfte – »mißgestaltet«, um als Wirkungsform den erwünschten optischen Eindruck hervorzubringen, und erst damit hat die künstlerische, optische Gestaltung des Architekten begonnen. »Wenn der Architekt den geometrischen Querschnitt eines Gesimses aufzeichnet, so stellt er damit eine Daseinsform fest, die der Steinmetz plastisch aushauen soll. Die Zeichnung ist derart, daß der Steinmetz darnach messen kann, und hat nicht den Zweck, die Formwirkung zu kennzeichnen. Diese tritt erst zutage, wenn der Steinmetz das Gesims ausgehauen und es, an seinem Orte angebracht, zu Gesicht kommt. Erst dann kommt die reale Bedeutung der Zeichnung zur Geltung als künstlerische Absicht« (S. 135). In dem Vorauswissen, in dem Vorausvorstellen, wie es dort oben an Ort und Stelle wirken wird, wenn es so oder anders geformt ist, darin besteht die Kunst des Architekten.

Im dritten Kapitel ist von den Raumwerten der Erscheinung die Rede. Architektur, die eigentliche Raumkunst, wurde aber nicht grundsätzlich von Plastik und Malerei geschieden. Die Verschiedenheit der Entstehungsweisen von Plastik und Malerei wurde zwar anerkannt, die Art des künstlerischen Schaffens war aber für Hildebrand im Grunde immer die gleiche. Das raumbildende Gesetz der Architektur wurde nicht erklärt. Das letztere vermißt man um so mehr, als Hildebrand nie auf die Beschreibung von tatsächlichen Wirkungen, Vorstellungen usw. den Nachdruck legte, sondern immer auf die Art und Weise, wie diese verschiedenen Eindrücke zustande kommen. Nur wenn ein Gebilde als ein Wirkungsverhältnis und daraus

als ein Wirkungsprodukt von Daseinsform und Erscheinungsform gefaßt ist, wird es zum Kunstwerk. Dieses Wirkungsverhältnis kam im vierten Kapitel des »Problems der Form« zu besonderer Bedeutung, wo Hildebrand Flächen und Tiefenvorstellung, deren richtiges Zustandekommen, ihre Steigerung, Abschwächung usw. erläuterte. Das Kriterium übt auch hier einzig und allein das künstlerische Auge. Nur aus dem, was das Auge als gut empfindet und als wohltuend verlangt, hat der Künstler seine logischen Schlüsse zu ziehen und darnach zu handeln.

Das Postulat einer für jeden einzelnen Fall neuzuschaffenden Proportion in der Architektur wurde ergänzt durch die weitere Forderung des Maßstabs, welcher bei der Profilierung eines Gebäudes festzuhalten ist, d. h. nach einmal gewählter Proportion muß eine in dieser streng eingehaltene Einheit durchgeführt werden, um dem Auge beim Hinsehen keine Rätsel aufzugeben, sondern die Schätzung und Vergleichung der Distanzen, Höhen, Größen usw. möglichst zu erleichtern. Der Maßstab spielt nicht nur beim Detail, sondern schon bei der Gesamtanlage eine große Rolle. Hildebrand brachte an anderer Stelle ein Beispiel hierfür: Der Turm, welcher alleinstehend schlank und elegant über dem Häusermeer gewirkt hat, wird dick und plump, sobald neben ihm dünne Fabrikschlöte auftauchen. Man könnte hier auch an maßstäblich kleine Kirchenanbauten erinnern, welche den Zweck haben, die Kirche selbst optisch in ihrer Bedeutung zu steigern und ähnliches mehr,

Eine ebenfalls wichtige Rolle spielt beim Wirkungsverhältnis die Farbe, welche in diesem Sinne durch ihre vorwärts- oder rückwärtstreibende Kraft und besonders durch ihre neutralisierenden Eigenschaften sehr viel ausgleichen kann. So ist es nach Hildebrand möglich, durch Bemalung von Bauteilen, bei welchen man Wert darauf legt, die Formkonturen nicht durch den immerwährenden wechselnden Stand der Sonne zu verwischen, diesen Wechsel mit stärkeren Farbenkontrasten zu überbieten und so die Struktur der Architektur bei jeder Beleuchtung zur Geltung zu bringen. Ein Beispiel hierfür ist der griechische Tempel. Hildebrand betrachtete also die Farbenwirkung unter dem Gesichtspunkt der Raumwirkung, weil für ihn »Farbe« nur Raumfunktionswert hatte.*)

Im weiteren Verlauf von Hildebrands Buch wird das Hinarbeiten auf eine »Gesichtsvorstellung«, also ein optisch klar und leicht faßliches Bild, immer eingehender erläutert und verdichtet sich schließlich zu der »Reliefauffassung«. Das Wesentliche daran ist das Ausgehen und Festhalten einer vorderen Idealschicht am ästhetischen Objekt, von der aus alle Formen gesetzmäßig zurückspringen sollen. Dadurch bekommt das Auge einen festen

*) Noch mehr kommt diese einseitige Bewertung der Farbe zum Bewußtsein in dem Werke von H. Cornelius, welches sozusagen die Illustrationen zu Hildebrands »Problem der Form« gab. Hans Cornelius: »Elementargesetze der bildenden Kunst« 1908.

Anhaltspunkt, von wo aus das Kubische mit Leichtigkeit abgelesen werden kann. Die sinngemäße Anwendung dieser Reliefauffassung auf die Architektur (wie sie weiter unten im nächsten Abschnitt versucht werden wird) kann sehr fruchtbar werden. Durch die ideelle Fläche, von welcher alle Formen reliefartig vom Auge abgelesen werden können, kommt der ästhetische Beschauer zu einem einheitlichen Gesichtseindruck, welcher das »architektonische« (d. h. bewußt konstruierte) Kunstwerk vom zufälligen Werk der Natur unterscheidet. Die Reliefanordnung — ganz allgemein gesprochen — darf allerdings nicht so weit gesteigert werden, daß durch sie ganz bestimmte Beschauungspunkte festgelegt werden, wie Hildebrand meinte, denn manche Plastik und sicher alle Architektur will und muß im Hin- und Hergehen und nicht von einzelnen Punkten aus betrachtet und konzipiert werden. Der Architekt soll in seinen Werken schon geistig spazieren gehen, wenn er sie im Plan und Modell entwirft. Der Gesamteindruck des fertigen Baues wird dann ein Komplex lückenlos zusammenhängender Raumeindrücke.

Im letzten Kapitel gab Hildebrand eine praktische Anwendung seiner Theorie auf die Steinarbeit. Zusammenfassend zeigte er, wie die Bild-, Relief- und Umrißwirkung nicht kubisch, sondern flach zustande kommen soll und erläuterte es durch folgendes Experiment, auf das schon Michelangelo*) hingewiesen hat. Man stelle sich die werdende Figur bereits fertig in einem Wasserbehälter liegend vor. Wenn man das Wasser allmählich abläßt, so muß die Wirkung der Figur in allen Lagen und bei jeder Wasserhöhe möglichst gleichwertig, reliefartig befriedigen. Auf die Marmorarbeit übertragen ergibt der Versuch Analoges. Man denke sich das Bild auf die Oberfläche des Blockes gezeichnet und schichtenweise von hier aus in die Tiefe gearbeitet. So wird die Grenze der äußersten Körperschichte normativ während der ganzen Arbeit geistig mitempfunden. Der Teil wird aus dem Ganzen herausgedacht und herausgearbeitet, bis schließlich nur noch die endgültige Gestaltung übrig bleibt. Die Wirkung wird eigenartig geschlossen, ruhig, ernst und von einer inneren Notwendigkeit, aber doch zugleich Freiheit durchdrungen. Daraus ergibt sich ein zielbewußtes, gesetzmäßiges Einheitsbild, eine unmittelbare, harmonische Erscheinung, allerdings mit einer gewissen Vernachlässigung von Sujet und Empfindungsgehalt.**)

Daß Hildebrand mit seiner Forderung der Flächigkeit und der leichten Schaubarkeit der Form Qualitätswerte verband, kann zu einer verhängnisvollen Einseitigkeit und zu Widersprüchen in der Stilbewertung führen.

*) Von Vasari und später deutlicher von Winckelmann beschrieben.

**) Diese letztere Behauptung kann vielleicht ein Vergleich mit Phidias erhärten, der formal vieles mit Hildebrand gemein hat, aber die Schaubarkeit trotzdem dem Gefühlsinhalt unterordnet. Man vergleiche z. B. nur die »göttlichen« Rosse am Parthenon mit dem Pferdekopf am Wittelsbacherbrunnen in München.

Wenn man z. B. an einer Barockfassade über den bewegten, aufgeregten Formen keine ideelle Fläche, auf die sich doch wieder alle Formen projizieren, sehen und annehmen kann, so müßte man nach Hildebrand'schen Normen diese ganze Stilepoche als minderwertig bezeichnen. Während die Gestaltung der künstlerischen Wirkungsform allgemein und notwendig von der bildenden Kunst verlangt werden muß, kann man die Hildebrand'sche Reliefforderung jedenfalls nur in sehr dehnbarem Sinne anerkennen. Für die Wertung eines Kunstwerks kann nicht die Raumklarheit im Sinne der Reliefanordnung allein maßgebend sein, besonders nicht für jene Kunstepochen, die bewußt auf andere Qualitätswerte ausgingen, wie z. B. die Spätgotik oder das Rokoko. Diese legten vielmehr auf Linienbewegung und Lichtführung den Hauptwert. Worin bestünde ferner z. B. in der japanischen Kunst oder in der Illusionsmalerei die Raumklarheit im Sinne Hildebrands? Sind sie nicht auch echte Kunst? Ja es mutet ganz weltfremd und paradox an, wenn Conrad Fiedler, der langjährige Freund und geistig Mitstrebende Hildebrands, überhaupt nur einen Baustil, nämlich den griechischen, als vollwertig anerkannte und die Gotik in Bausch und Bogen als ein konstruktives Machwerk verdammte. (»Über Wesen und Geschichte der Baukunst« in den »Schriften über Kunst» 1913.)*)

Als Künstler führte Hildebrand sein Problem der Form an zahlreichen Figuren und besonders an zwei Münchener Werken, nämlich dem Wittelsbacher- und dem Hubertusbrunnen, vor Augen. Der Reliefforderung zuliebe ist z. B. der Oberschenkel der weiblichen Figur am Wittelsbacherbrunnen absichtlich anatomisch nicht ganz richtig modelliert. Er bildet ein interessantes Gegenstück zu Böcklins »Spiel der Wellen«, wo das gleiche der Fall ist.**) Das Hubertusbrunnengebäude zeigt beim ziemlich nahen Anblick von außen, wie an den vier seitlichen, walmartigen Dachlösungen auch im Nahbilde die gewollte Gesamtfernwirkung vorhanden ist. Hildebrand gab hier dem Architekten ein sehr anschauliches Beispiel, wie man den Versuch mit der Figur im Wasser vorstellungsweise auch an der Baukunst anwenden kann, um dadurch unschöne Überschneidungen und in ihrem Werte ungleiche Wirkungen verschiedener Standpunkte zu vermeiden. Manche Perspektive einer Gebäudegruppe sieht auf dem Papier von einem günstigen Standpunkt sehr gut aus, und erst in der Ausführung sieht man, daß sie nur auf diesen einseitigen Augpunkt hin angelegt ist, aber von anderen Punkten unbefriedigt läßt. Das eigentlich Architektonische wurde jedoch am Hubertusbrunnen in der Konzipierung und Idee vernachlässigt. Der Brunnen zeigt eine Übertragung

*) Bei dieser Gelegenheit sei daran erinnert, was Wölfflin unter »Flächigkeit« verstand. Bei ihm ist Flächigkeit (im Sinne der Reliefanordnung) nicht Kennzeichen der Qualität, sondern Darstellungsmodus bestimmter Stilepochen, so besonders des sechzehnten im Vergleich zum fünfzehnten und siebzehnten Jahrhundert.

**) Ein Maler hat einmal das Bild mit »korrigierter« Anatomie des Oberschenkels der zurückblickenden Nixe kopiert: Die Wirkung war vernichtet.

plastischen Sehens auf ein architektonisches Gebilde. Die Ausdrucksformen sind nicht konstruktiv zusammengesetzt und aufgebaut, sondern aus einer Masse herausgeholt. In seinen gesammelten Aufsätzen, die für den Architekten wertvolle Notizen und Anwendungen des »Problems der Form« enthalten, gab Hildebrand selbst eine Erklärung dafür. »Die Vergrößerung vom Dekorativen ins Architektonische scheint mehr vom Bildhauer ausgegangen zu sein, dem es überhaupt näher liegt, die Masse als eine nicht konstruktive, sondern gegebene anzusehen, die man erst nachher formt, wodurch das konstruktive Element überhaupt in den Hintergrund gedrängt wird; man denke an die Anschauung von Michelangelo und seine Art die Form aus dem Stein herauszuholen« (»Gesammelte Aufsätze« 1909, S. 15). Die Worte Hildebrands bestätigen sich am Hubertusbrunnen und erklären seine Formgebung. So sind z. B. an den vier Ecklösungen sowohl innen wie außen Nischen. Man stelle sich diese — vom architektonischen Standpunkt widerspruchsvollen — Tendenzen im Grundriß vor, und man wird das Unkonstruktive, Unlogische daran erkennen.

Wenn man das »Problem der Form« als Ganzes kritisch betrachtet, so muß man vor allem die Frage beantworten: Sind Hildebrands Forderungen allgemein gültige Gesetze, denen sich jeder bildende Künstler in allen Stücken unterwerfen muß, oder sind sie nur die Anschauung einer Künstlerpersönlichkeit? Die Gesetze des Auges, die Hildebrand logisch entwickelte und darstellte, sind wohl bei allen künstlerisch sehenden Menschen zum mindesten im Keim vorhanden und müssen bis zu gewissem Grade beachtet werden. Die verschiedenen Abstufungen des Sehenkönnens aber ergeben ganz von selbst immer neue Erscheinungen. Die Theorie der künstlerischen Wirkungsform zum Unterschied der wissenschaftlichen Daseinsform ist ebenso elastisch wie richtig und notwendig. Der stärkste Einwand und die wichtigste Einschränkung des »Problems der Form« liegt in folgendem: Die bildende Kunst muß wohl den Forderungen des Auges entsprechen, jedoch damit allein ist es noch nicht getan. »Kunst« ganz allgemein ist nicht nur fürs Auge, sondern ebenso für die Seele bestimmt. Warum sagte z. B. Goethe, man müßte einen Raum auch mit verbundenen Augen sehen (»sehen« hier also im Sinne von wahrnehmend »fühlen«)? Hildebrand stellte die ganze Kunstanschauung nur auf das Auge, und deshalb kann seine Theorie nur eine einzelne Farbe dieses polychromen Prismas »Kunst« sein. Als solche ist sie berechtigt, kommt vom Wesenszentrum der bildenden Kunst und trifft als der Bestandteil einer umfassenderen, vielseitigeren Kunstkritik den Kern der Sache. Aber ebenso wie Hildebrands »architektonisches« Schauen in und durch sich selbst berechtigt ist, würde es doch schließlich zu einer langweiligen Verflachung führen, wenn alle bildenden Künstler nur so schauen könnten. Skopas, Michelangelo, Masaccio, Marées,

Volkmann und ähnliche würden mit Hildebrand die allein tonangebenden. Das Verständnis für das Rokoko, die Spätgotik, die japanische Kunst usw. müßte allmählich schwinden. Man hat die Hildebrandtheorie eine »Bequemlichkeitstheorie« genannt, weil sie nur auf möglichst müheloses Sehen abziele. In der Tat ist es bequemer, nur die optische Wohlgefälligkeit zu bewerten, als auch die ungleich verwickelteren gedanklich verstandesgemäßen und gemüthaften Wirkungsmöglichkeiten der Kunst zu ergründen.*)

Ferner ging Hildebrand zu wenig auf die besondere Eigenart der einzelnen bildenden Künste ein. Die Verschiedenheit der Entstehungsweisen von Plastik und Malerei erkannte Hildebrand zwar an, die Art des künstlerischen Schaffens, das Bildungsgesetz, waren für ihn aber im Grunde bei allen bildenden Künsten die gleichen. Von der Architekturentstehung, bei welcher die Theorie in diesem Zusammenhang auf Unstimmigkeiten hätte stoßen müssen, schwieg Hildebrand. Das Körperhafte der Plastik wurde auf das zweidimensional Bildhafte reduziert, die Farbe in der Malerei — wie schon angedeutet — wurde nur funktionell**) betrachtet, beide Gestaltungsarten wurden »architektonisch« genannt und damit ganz allgemein als Naturerforschung im Sinne des bildenden Künstlers überhaupt bezeichnet. Gerade das Wesen der Architektur aber blieb dadurch verschleiert, das eigentlich Raummäßige stellte Hildebrand nicht fest und beschränkte sich hier mehr auf die Betrachtung von Einzelheiten, wie Gesimse usw. So führt die Bezeichnung »architektonisch« oder »Architektonik« im Hildebrand'schen Sinn leicht zu Irrtümern, weil sie den Unterschied zwischen Architektur, Plastik und Malerei verwischt; eindeutiger würde man vielleicht dafür »struktiv«, »Struktur« sagen. Ebenso sprach Hildebrand ganz allgemein von »räumlich«, wenn es sich um Raumwerte auf einer Fläche, wie in der Malerei, oder um Raumwerte an einem Körper, wie in der Plastik, handelt; während es sich um Räume im eigentlichen Sinn des Wortes nur in der Architektur handeln kann. Wenn man freilich nur die Gesetzmäßigkeit unter »Architektonik« versteht, welche sich ausschließlich auf den Zusammenhang von Vorstellung und Sinnestätigkeit, wie sie durch den menschlichen Organismus bedingt ist, bezieht, so wird der Mannigfaltigkeit und Wesenheit der einzelnen Künste in keiner Weise ein Zwang auferlegt; doch ist diese Bedeutung der »Architektonik« nicht immer scharf betont.

Alle diese Einwände spielen gegenüber Hildebrands reformatorischer Tat keine zu große Rolle, wenn man seine Theorie nicht als Dogma, sondern

---

*) »Es ist nicht wahr, daß der Mensch nur an dem absolut Klaren Freude hat, er verlangt alsbald vom Klaren hinweg nach dem, was nie ganz in anschaulicher Erkenntnis aufgeht.« (Wölfflin »Kunstgeschichtliche Grundbegriffe« S. 231.)

**) Die Farbe hat auch Gefühlswerte. Warum sagt man z. B. grün stimmt heiter, rot aufregend, blau traurig usw. (Kandinsky!).

als wertvolle Ergänzung in der ästhetischen Erkenntnis hinnimmt. Hildebrand wurde ein Wiedererwecker der verborgenen architektonischen Gesetze in der Plastik in dem Sinne einer einheitlich organischen, aber doch selbständigen Einfügung der Plastik in ihre Gesamtumgebung und Architektur. Damit wurde zugleich der eindringlichste Schritt zur notwendigen Vereinigung aller bildenden Künste im Sinne einer ersprießlich gemeinsamen Arbeit getan. Baukunst, Malerei und Plastik sind bis zu hohem Grade architektonisch gebunden. Es darf nicht jede Kunst einen eigenen rücksichtslosen Weg gehen, sondern muß die Beziehungen zu ihren Schwestern aufrecht halten. Auch nach anderer Richtung übte Hildebrands Werk für die Kunstentwicklung heilsamen Einfluß aus. Vor allem wurde der Unkultur eines gänzlich verwilderten Naturalismus wirksam gesteuert. Mit vollem Recht machte Hildebrand der Zeit der »Individualitäten« den Vorwurf, daß sie die inneren Gesetze der Kunst vernachlässigt, daß subjektive Willkür, Geistreichtum und persönliche Kaprize herrschen, daß öffentliche Wettbewerbe oft ohne tieferes Eingehen auf künstlerische Normen entschieden werden. Wie wäre es sonst auch möglich, daß man die Gesetze der Architektur, Plastik und Malerei soweit verkannte und für Millionen Scheinkuppeln errichtete, die innen nichts enthalten als ein eisernes Wendeltreppchen, daß man umgekehrt aus den Augen einer Kolossalfigur wie aus Fenstern schauen und sich im Hinterkopf derselben auf ein Sofa strecken kann, oder daß man in der Malerei jene Eindrücke wiedergeben wollte, die man nur in einer Hexenschaukel in sich aufnehmen kann.

Damit soll die Reihe derjenigen Bauästhetiker abgeschlossen werden, welche durch ihre Forschungsarten typisch und fruchtbar geworden sind. Bei ihrer Auswahl war hauptsächlich das Streben, durch Vielseitigkeit ein Gesamtbild der bisherigen Forschung zu bekommen, maßgebend. Die verschiedenen und entgegengesetzten Anschauungen sollten gleichmäßig zu Worte kommen. Dabei konnte freilich nicht immer nach der absoluten, allgemein philosophischen Bedeutung der einzelnen Theorien die Zusammenstellung erfolgen. Zugleich war möglichste Kürze und Beschränkung auf das Wichtigste geboten, um den Gedankengang nicht zu sehr durch lange, ermüdende Ausführungen zu beschweren.*) Mag man mit Recht manchen anderen Vertreter

*) Werke wie »Die angewandte oder praktische Ästhetik oder die Theorie der dekorativen Architektur« von Wenzel Herzig (ca. 1875), ferner die »Vorschule der Ästhetik« von Ludwig Eckardt (1864) oder »Die Ästhetik der Baukunst« von Georg Wagner (1838) und ähnliche haben trotz ihrer vielversprechenden Titel wenig zur Entwicklung der Architekturästhetik beigetragen und sind deshalb wohl mit Recht unberücksichtigt geblieben. — Der Ansicht eines Münchener Professors der Technischen Hochschule, welcher bei einer Besprechung meines Buches im »Akademischen Architektenverein« einen Deutinger und Julius Meyer vermißte, Fechner und Schmarsow dagegen entbehrlich fand, kann ich nicht beistimmen.

der Bauästhetik vermissen, mag man an den knapp umrissenen Skizzen die eine oder andere charakteristische Linie umsonst gesucht haben: um nicht undeutlich zu werden und um nicht vieles, was der Erklärung an anderer Stelle sowieso bedarf, wiederholen zu müssen, ist es dem Späteren vorbehalten worden und wird dort die historische Exposition zu ergänzen haben. Soviel kann man nach dieser kurzen Umschau aber vielleicht schon ersehen, daß es den reinen Theoretikern nicht beschieden ist, die Bausteine für eine angewandte Ästhetik zusammenzutragen — gerade die Architektur bedarf dazu der Mithilfe des Künstlers vom Fach. Obwohl z. B. Albertis, Schinkels, Sempers und Hildebrands Anschauungsweisen als unzulänglich erkannt werden müssen, sind diese Ästhetiker doch als Selbstschaffer die fruchtbarsten Quellen in der Entwicklung der Bauästhetik. Die gesammelten Steine zu einem System zusammenzufügen, bedarf dagegen zweifellos der Mitarbeit des philosophisch denkenden Theoretikers.

»Der Philosoph hat nicht die Aufgabe, sich seine Gedanken zu machen über die Kunst, die ihm dabei ein innerlich wesensfremder Gegenstand bleibt: sondern das Leben der Kunst muß in ihm da sein und sein eigenes Ich erfüllen, so daß, wenn er die Kunst denkt, die in seinem Ich lebendige Kunst sich selber denkt« (Fritz Medicus »Grundfragen der Ästhetik« 1917, S. 107).



Schinkel

Methodischer Teil

Erstes Kapitel

Theorie der Kunst und Aufgabe ihrer Teilgebiete: Ästhetik, Geschichte, Stillehre

Wenn man die Theorie, welche das Wesen einer Kunst möglichst erschöpfen soll, darstellen will, so muß man sich vor allem über die Ausdehnung, den Aufgabenbereich und die Grenzen derselben in ihren einzelnen Teilgebieten klar werden. Es ist ein für allemal notwendig, vor dem Aufbau eines Lehrgebäudes, den Standort und die nachbarlichen Beziehungen seiner verschiedenen Bestandteile zu einander zu erkennen und abzugrenzen, um so durch die unumgängliche Unterteilung in einzelne Disziplinen und Feststellung ihrer Aufgaben dem Ganzen gerecht werden zu können. Divide et impera! Das scheint in der Theorie der Kunst um so wichtiger, als gerade hier große Unstimmigkeiten und Willkür bezüglich der Bestimmung des Geltungsbereiches von Ästhetik, Geschichte und »Kunstwissenschaft« herrschen. Können auch diese zum Teil sehr schwierigen und umfassenden Kompetenz- und Streitfragen im Folgenden nicht von Grund aus erörtert und gelöst werden, so muß doch — wo es sich um den ersten Band einer gesamten Theorie der Baukunst handelt — zu ihnen Stellung genommen werden.*)

Für die »Theorie der Baukunst«, wie sie hier in drei Einzelbänden beabsichtigt ist, handelt es sich in erster Linie um ein Lehrbuch der Architektur, das der Studierende und jeder, der sich ernster mit dieser Kunst befassen will, brauchen kann. Es möchte deshalb die praktische, pädagogische, möglichst allgemein verständliche Aufklärung in den Vordergrund stellen und sich nicht in die Spitzfindigkeiten einer Sonderwissenschaft verlieren. Die obwaltende Absicht ist hiebei mehr eine synthetische als eine analytische. Und dieser Standpunkt soll für die Einteilung, den Umfang und die Aufgabe eines jeden der drei Bände maßgebend bleiben.

---

*) Näheres darüber siehe Hans Tietze: »Die Methode der Kunstgeschichte« 1913. Die in diesem Werke enthaltenen Resultate werden zum Teil von Oskar Wulff kritisch erörtert: »Grundsätzliches über Ästhetik, allgemeine und systematische Kunstwissenschaft, Zeitschr. f. Ästh. u. allg. Kunstwissensch. 1915, X, S. 558 ff.« und »Kritische Erörterungen zur Prinzipienlehre der Kunstwissenschaft, Zeitschr. f. Ästh. u. allg. Kunstwissensch. 1916, XII.«

Die kunsttheoretischen Wissenschaften im allgemeinen.

Es ist eine Beobachtung, die man tagtäglich machen kann, daß künstlerisch gebildete Menschen über das gleiche Kunstwerk ganz verschiedene Urteile fällen. Die Gründe, auf welche es in diesem Zusammenhang ankommt, können vielleicht durch einen interessanten Fall von Kunstkritik kenntlicher gemacht werden. Karl Voll nannte in einer kunsthistorischen Vorlesung gelegentlich die Ludwigstraße in München eine der schönsten Straßen der Welt, weil sie als eines der besten Dokumente ihrer Zeit einen so eigenartig monumentalen Eindruck biete. Der Zufall wollte es, daß in einer ästhetischen Vorlesung am gleichen Tage ein Dozent*) der gleichen Hochschule die gleiche Straße als das Ödeste und Langweiligste, was man sich denken könne, bezeichnete. Gleichsam zur Illustration seiner Auffassung erinnerte er an eine Karrikatur im »Simplizissimus«, wo die Ludwigstraße in trostloser Leere und glühender Mittagshitze mit einem pissenden Hund als einzige Belebung dargestellt war.**) Einige Zeit später behandelte — um ein drittes bezeichnendes Urteil anzuführen — der Tageskritiker der »Münchner Neuesten Nachrichten« die künstlerische Note der Ludwigstraße in einem längeren Artikel. Ihm kam es hauptsächlich auf den stilistischen Zusammenhang der einzelnen Gebäude mit dem ludovizianischen Zeitalter überhaupt an. Er sprach darin von vielen und verwickelten kunsttheoretischen Besonderheiten. Statt Werturteile von »schön« und »nicht schön« wollte er Erklärungen geben und Zusammenhänge aufdecken. Hier kommt es nun keineswegs auf die zweifelhafte Richtigkeit der drei Urteile an, die man mit »Ja«, »Nein« und »Unentschieden« bezeichnen könnte. Es interessiert vielmehr die Herkunft der verschiedenen Ergebnisse!

Der Ästhetiker urteilt intuitiv aus seinem kunstphilosophischen Empfinden. Seine Kritik ist letzten Grundes immer ein Werturteil. Er sollte menschlich der ursprünglichste und — im besten Sinne des Wortes — »naivste« sein. Er muß unbedingt selbst künstlerisch empfinden. Der Unterschied des Ästhetikers vom Künstler besteht in diesem Fall nur darin, daß er nicht kunstschöpferisch ist. Dagegen muß er um so vielseitiger und empfänglicher für alle Ausdrucksformen der Kunst sein; während der schaffende Künstler einseitig in seiner Technik und Auffassung befangen bleiben mag. Der Historiker ist und bleibt in erster Linie immer Geschichtsforscher. Auch ein künstlerisch weniger stark empfindender Theoretiker kann ein sehr brauchbarer Kunsthistoriker werden, aber niemals

*) Dabei ist allerdings nicht zu vergessen, daß an der Architekturabteilung in München Bauästhetik und — seit Volls Tod — auch Baugeschichte nicht von einem Architekturfachmann, sondern einem (von Beruf) katholischen Pfarrer gelesen werden.

**) Es ist ein bedenkliches Zeichen, wenn in einer Zeit künstlerischer Gärung ein Hochschullehrer die Ehrfurcht vor dem wahrhaft Großen in jungen Studenten vernichtet.

ein Ästhetiker. Der Geschichtsforscher urteilt mehr nach mittelbaren Werten. Seine Kritiken sind Beziehungsurteile, in welcher Zeit und an welchem Ort ein Denkmal entstanden sein muß, ob es seiner Zeit gerecht geworden ist, inwieweit es dem Zeitgeist zum Ausdruck verholfen hat und ähnliches mehr. Der Stilkritiker endlich erweitert den Standpunkt des Historikers, indem er dessen Ergebnisse aufs Neue zueinander in Beziehungen setzt, vergleicht und ästhetische Maßstäbe auf geschichtliche Erscheinungen anwendet.

Man kann die architektonischen Werte der sichtbaren Welt in ihrer allgemeinsten Wirkungskraft, nur in dem rein räumlichen Ausdruck ohne irgend welche Fragen nach Einzelheiten, nach Zeit und Ort der Entstehung, ohne jegliches vergleichendes Hinüberschielen nach ähnlichen oder anderen Werken auf sich wirken lassen. Nicht durch welche Stilformen und Maße sich z. B. das Pantheon in Rom von der Kathedrale in Amiens unterscheidet, sondern was an beiden Bauten das unmittelbar Architektonische, das potentiell Räumliche ausmacht, warum in zwei so ganz verschiedenen baulichen Umgebungen gleich starke Beziehungen zum menschlichen Raumempfinden wach werden, warum solche architektonischen Umschließungen überhaupt ein künstlerisches Lebensgefühl, eine höhere Lebensstimmung erregen, also das Gemeinsame, Bindende, das Allgemeinmenschliche und Überpersönliche, das ist vom ästhetischen Standpunkt die Hauptsache. Diese Betrachtungsart kann, wenn sie in einem reifen, philosophischen Empfinden begründet liegt, zweifellos zur tiefsten Erkenntnis des Kunstwerks führen. Sie ist die umfassendste und vorurteilsfreieste Forschungsweise, die allen Zeiten und Nationen gleichmäßig gerecht werden will. Sie dringt in das eigentliche Geheimnis des Kunstwesens ein und offenbart die Ewigkeitswerte aller Kulturepochen ohne Unterschied. Sie bleibt niemals am Äußerlichen haften, sondern sucht schon von vornherein die Seele, das Schöpferische und Erhebende im Kunstwerk.*) Sie will nicht so sehr durch philologische Vielwisserei belehren, als durch unmittelbares Erleben bereichern. Sie wendet sich nicht so sehr an das belastende Gedächtnis als an das empfängliche Verständnis. Sie befriedigt nicht so sehr die Gelehrsamkeit als das Kulturbewußtsein. Dadurch daß sie mit ihren letzten metaphysischen Verankerungen in allgemeinen, idealen Werten gründet, erfüllt sie in viel höherem Grade als eine bloß beschreibende Geschichtsdarstellung die Sehnsucht des Menschen der Kunst gegenüber. Freilich alle diese Vorzüge des ästhetischen Standpunktes sind mit Vorsicht aufzufassen. Auch die ästhetische Forschung kann

*) Georg Simmel sprach der Ästhetik die Erfassung von Schöpfung und Eindruck des Kunstwerks ab (»Rembrandt« 1917). Er meinte, die Ästhetik kümmere sich nur um die Analyse der einzelnen Eindrucksfaktoren, nur um das Nebeneinander, aber nicht um die schöpferische Einheit des Künstlerischen. Das letztere müsse eine Philosophie der Kunst tun. — Ästhetik soll jedoch gerade auch in diesem Sinn Philosophie sein.

schließlieh nur dann zu befriedigenden und brauchbaren Endergebnissen gelangen, wenn sie sich bis zu gewissem Grade auf die geschichtlichen Tatsachen stützt. Sie darf die zeitlichen und räumlichen Bedingtheiten am Kunstwerk nicht blindlings unterdrücken; wenngleich sie ihr eigenes, eigentliches Ziel immer im Auge behalten muß.

Die Bedeutung der Kunstgeschichte liegt dagegen vor allem darin, daß sie das künstlerische Tatsachenmaterial sammelt und ordnet. Die maßgebenden Gesichtspunkte sind dabei: Zeit, Ort und Autor. Es ist eine im Vergleich zur ästhetischen gänzlich andere und wesenseigene Betrachtungsart, wenn man sich einem Kunstwerk gegenüber sofort historisch einstellt. Den Geschichtsforscher reizen vor allem jene Eigenschaften an einem Denkmal, die ihm Aufschlüsse über die Herkunft, über die näheren Zusammenhänge der Entstehung usw. geben können. Er sieht am Kunstwerk nicht so sehr das absolut Schöne, sondern stellt sich wie von selbst auf das Zeitalter, die Nationalität, die Schule, den Autor usw. ein. Etwas an sich minder Schönes und Wertvolles interessiert ihn oft mehr als das künstlerisch höher Stehende, wenn es sich z. B. um eine Seltenheit oder um ein durch besondere Umstände — auch außerästhetischer Art — berühmt gewordenes Werk handelt. An einem Bauwerk, an dem mehrere Jahrhunderte gebaut haben, oder auf einem Platze, dessen Bauten verschiedene Zeiten ihr Stilgewand geliehen haben, richtet sich sein Hauptaugenmerk nicht zuerst auf den Gesamteindruck, auf das aus allen Bauteilen sich ergebende räumliche Ganze, sondern auf das Erkennen der einzelnen Bauperioden, die Bestimmung der Formen und Einzelheiten nach ihrer Herkunft und die Kritik, ob sie charakteristisch und auf der Höhe ihrer Entstehungszeit stehen. Daß auch der Historiker gewisser ästhetischer Vorkenntnisse bedarf, ist selbstverständlich, jedoch sein Hauptziel ist von Anbeginn ein anderes als das des Ästhetikers.

Außer diesen beiden Forschungsarten muß man zweifellos noch eine dritte Kunstwissenschaft gelten lassen, welche sich von der ästhetischen und geschichtlichen in ihrer Eigenart selbständig unterscheidet, nämlich die Stillehre. Schon äußerlich betrachtet ist die stilkritische Kunstwissenschaft auf eine ganz andere Darstellungsform angewiesen wie die historische, mit welcher sie — sehr zum Schaden beider — oft vermengt wird. Während der Typus jeder Geschichtschreibung die fortlaufende Beschreibung, das lückenlose Nacheinander ist; muß die Stillehre unbedingt Sprünge machen, um geeignete Vergleichsobjekte einander gegenüberstellen zu können. Sie muß aus der Gesamtkunstgeschichte einzelne, charakteristische Kapitel auswählen, das Bedeutungsvolle verschiedener Zeiten herausschälen und simultan darstellen. Sie muß einmal vor- und einmal zurückgreifen, um ein Stilidiom in seinem Entwicklungslauf zu erfassen und zu analysieren. Die Stillehre

hat mit der Kunstgeschichte als etwas Fertigem bis zu hohem Grade Abgeschlossenem zu rechnen, um sie gleichsam als Material benützen zu können. Zugleich soll sie aber auch – und das wird nicht genügend beherzigt – über eine systematische Ästhetik verfügen; denn ihrer eigentlichen Aufgabe nach ist sie ja die praktische Anwendung ästhetischer Gesetze auf geschichtliche Erscheinungen. Erst wenn man sich grundsätzlich an den ästhetischen Gesetzen einer Kunst orientiert hat, darf man an die Lösung der Fragen gehen, wie sondern sich die Meisterwerke von den geringeren, die Anfänge von der Blütezeit und dem Niedergang, wie sind diese Scheidungen nach inneren Gründen zu verstehen und aufzubauen. So ursprünglich das Bedürfnis nach Erforschung solcher Fragen in der Kunstwissenschaft ist, so darf es doch keineswegs – wie es meist mit einem naiven Feuereifer geschieht – mit Überspringung der Ästhetik und Geschichte von Anbeginn an befriedigt werden. Erst wenn man sich die allgemein ästhetischen Grundlagen einer Kunst systematisch klar gemacht hat, kann man von der pragmatischen Geschichte zur Stillehre übergehen. Das Kunstverständnis und besonders die künstlerische Kultur sind in weiten Kreisen gerade deshalb so unzulänglich, weil das geschichtliche Material zu wenig und zu oberflächlich von einem geschulten und ästhetischen Empfinden, Denken und Schauen belebt und durchdrungen wird. Wie viele »Kunstverständige« wissen zwar ganz genau die äußerlichen Merkmale aller Stile, in ihrer Wohnung verstehen sie aber nicht einmal ein Bild richtig aufzuhängen. Sie haben kein Stilempfinden, weil sie des fundamental-ästhetischen Unterbaues entbehren. Die Stillehre ist die letzte, zusammenfassende und erntende in der Trias der Kunstwissenschaften.*)

Nach dieser allgemeinen Einführung und Kennzeichnung der drei Gebiete: Ästhetik, Geschichte und Stillehre, die man vielleicht unter dem Sammelnamen »Theorie der Kunst« zusammenfassen darf, soll der Geltungsbereich und die Aufgabe jedes einzelnen etwas genauer bestimmt sowie auf ihre gegenseitige Stellung, Abhängigkeit und Zusammenarbeit kurz hingewiesen werden.

Aufgabe der Ästhetik, Geschichte und Stillehre. Gegenseitige Stellung und Abhängigkeit voneinander.

Ästhetik ist eine Gesetzeswissenschaft. Angefangen von der Hingabe an das künstlerische Erlebnis bis zur Urteilsfähigkeit und Erkenntnis des letzten Sinnes aller Kunst hat sie die Beziehungen des Menschen zur Kunst systematisch, gesetzmäßig, philosophisch zu ergründen. Sie forscht nach den allgemeinen Wirkungen, Gesetzen, Wesen, Werten der Kunst, wie sie durch das künstlerische Seelen-, Verstandes- und Sinnesvermögen im Menschen begründet liegen. Kunstgeschichte ist eine Tatsachenwissenschaft. Sie ist keine Philosophie,

*) Mit »Kunstwissenschaft« die Stillehre allein zu bezeichnen, ist ungerechtfertigt. Auch Ästhetik und Kunstgeschichte sind Wissenschaften der Kunst.

sondern eine rein historische Disziplin, welche die Tatsachen der Kunsterzeugung nach Zeit, Ort und Autor in erster Linie nur festzustellen und ordnungsgemäß aneinanderzureihen hat. Stillehre ist eine Entwicklungswissenschaft. Sie muß die Zusammenhänge der einzelnen geschichtlichen Erscheinungen ergründen und erkennen, in das Wesen, den Wert und die Bedeutung der Entwicklungsvorgänge hineinleuchten, die Zeugungskräfte bleibender Werte und Beziehungen der einzelnen Kunstepochen untereinander aufhellen.

Die Ästhetik ist kritisch. Sie zielt auf letzte in der Menschennatur verankerte Gesetze und Werte. Ihr Interesse wird immer durch die Urteilskraft, inwieweit die Kunst für diese Bedeutung hat, geleitet. Die Geschichte ist beschreibend. Sie urteilt nicht, sondern sie charakterisiert und registriert. Der Respekt vor den Tatsachen und Erscheinungen, die unvermeidliche Hilfsarbeit so vieler nutzbringender Sonderwissenschaften wie Archäologie, Materialienkunde, ferner die unbedingt erforderliche Kenntnis mancher Technik, Sprache usw. nehmen sie voll in Anspruch und verbieten ihr alle Wertungen, die sie aus eigener Erfahrung doch niemals einwandfrei vornehmen könnte. Die Stillehre ist erklärend. Sie hat das von der Geschichte gegebene Material zu verarbeiten, das Wichtige vom Nebensächlichen zu sondern, die Bedeutung der charakteristischen Epochen durch die Zusammenhänge mit anderen Zeiten klar zu machen und so die Entwicklung des menschlichen Kunstwollens in seiner Gesamtstruktur zu erkennen. Wegen ihrer Beziehungen zum Allgemeinen, Überindividuellen bedarf sie nicht nur der Geschichte, sondern auch der Ästhetik. Wie diese forscht sie nach Gesetzen, nicht nach Gesetzen der Kunst überhaupt, sondern der zeitlich und örtlich bedingten Kunsterscheinungen. Sie ist die Gesetzeswissenschaft der Geschichte.

Der Ästhetiker betrachtet die Kunst von einem überzeitlichen Standpunkt aus, d. h. was er von ihr aussagt, soll nicht nur für die Vergangenheit und Gegenwart, sondern auch für alle Zukunft gelten. Er spricht von der Kunst überhaupt, von der Kunst als einem Kultursystem, von der Kunst κατ' ἐξοχήν. Der Historiker betrachtet die Kunst vom Standpunkt einer einzelnen, bestimmten Zeit aus, mit der er sich eben beschäftigt. Er muß sich bemühen, die mittelalterlichen Dome mit den Augen des Quattrocentisten, die Renaissance mit dem Empfinden der Zeitgenossen usw. zu erschauen und zu erleben. Er stattet jedem Zeitalter nacheinander Einzelbesuche ab und versenkt sich in die Kunst jedes für sich, wobei er die andern — zwar im Bewußtsein nachbarlichen Zusammenhangs — vorläufig außer acht läßt. Der Stilkritiker schaut von dem Heute der Gegenwart zurück auf die gesamte Vergangenheit der Kunstgeschichte. Er nimmt im Gegensatz zum reinen Historiker einen erhabenen Standpunkt ein; denn

er ist nicht in einer Epoche befangen, sondern kann von seiner Höhe das ganze Panorama der Zeiten zugleich übersehen.

Das sind in großen Umrissen die Arbeitsgebiete und Interessensphären der einzelnen Kunstwissenschaften. Nun erheben sich aber sofort von den verschiedensten Seiten eine Menge Einwendungen und Zweifel gegen eine solche Programmaufstellung. Besonders über Aufgabe und Umfang der Kunstgeschichte sind die Meinungen sehr geteilt. Wie soll die Geschichte, so sagt man, die Kunstwerke sammeln, beschreiben und ordnen, wenn ihr kein Recht zusteht, das Kunstwerk als solches zu erkennen und zu bestimmen. Es geht auch sicherlich zu weit, unbedingt zu verlangen, die Kunstgeschichte habe sklavisch jedwede ästhetische Bestimmung zu vermeiden. Jedenfalls darf sie aber nie den Akzent auf ästhetische Interessen legen. Man kann unmöglich zwei Herren zugleich dienen. Daraus entstanden jene chaotische Schöngeisterei und ästhetisch-historische Salbaterei, die mit Recht so in Mißkredit gekommen sind. Das Erste für jeden Kunsthistoriker muß zwar — wie für jeden Kunsttheoretiker überhaupt — eine Orientierung über das Wesen der Kunst sein. Das wird jedem wohl eine Herzensangelegenheit sein. Vor allem muß man den Gegenstand selbst kennen, den man geschichtlich behandeln will; diese Kenntnis ist conditio sine qua non. Aber sie bleibt für den Historiker doch sozusagen eine mehr persönliche Angelegenheit und die Kunstgeschichte als solche hat sich reinlicherweise jeder ästhetischen Wertung zu enthalten. Man darf der historischen Beschreibung kein ästhetisches Mäntelchen mit einigen äußerlichen, schmückenden Beiwörtern umhängen.*) Das Historische darf mit dem Ästhetischen nicht mechanisch verbunden oder gar verwechselt werden. Den Wahrnehmungsgehalt des Künstlerischen hat die Geschichte von der Ästhetik zu entlehnen, d. h. sie hat mit der Ästhetik insofern als Voraussetzung zu arbeiten als sie sich von vornherein nur mit Werken, welche künstlerisch-ästhetische Eigenschaften besitzen, befasst. Doch ist die Festsetzung der Grenzen selbst nicht von ausschlaggebender Bedeutung. Auch ist hiebei scharf zu unterscheiden zwischen der vorauszusetzenden Erkenntnis »Das ist Kunst« oder »Das ist nicht Kunst« und der historisch kritischen Weiterarbeit im ästhetischen Sinne. Das letztere ist Stillehre. Die Geschichte steht in der Mitte zwischen der Erkenntnis allgemeinster ästhetischer Gesetzmäßigkeiten und ihrer Anwendung auf zeitliche Entwicklungen mit ihren gegenseitig bedingten Wirkungszusammenhängen.

Ebenso wie man zur geschichtlichen Tatsachennotierung den ästhetischen Begriff »Kunst« voraussetzen muß, so kann andrerseits die Ästhetik ihre Gesetze immer nur an zeitlich und örtlich bedingten Kunstwerken anwenden

*) Ein idealer Kunsthistoriker war Jacob Burckhardt, der jede ästhetische Erklärung grundsätzlich vermied und trotzdem immer lebensvoll und künstlerisch anregend blieb.

und ist so hinwiederum bis zu gewissem Grade auf die Kunstgeschichte angewiesen. Trotzdem wird die Selbständigkeit der Ästhetik in keiner Weise angetastet. Sie ist niemals zur Ableitung ihrer Normen auf eine *bestimmte* Erscheinung, was also das eigentlich Historische bedingen würde, angewiesen. Jedes ästhetische Gesetz muß sich auf alle großen Kunstwerke anwenden lassen, ist demnach unabhängig von Zeit und Ort. Der ästhetische Wert ist ein ganz anderer als die Beschreibung der Geschichte. Und auch der stilistische Entwicklungswert ist etwas anderes und selbständiges.

Was endlich die *Stillehre* betrifft, welche durch eine sachgemäße Vereinigung und Durchdringung von Geschichte mit Ästhetik entsteht, so sind darüber die Anschauungen noch recht ungeklärt und gegensätzlich. Wölfflin sagte im Vorwort seiner »Klassischen Kunst«, daß die nur individuell, lokal und temporal beschreibende Kunstgeschichte einer Botanik gleiche, die nur Pflanzengeographie sein wolle, aber den sich selbstgestaltenden Inhalt des Organismus unbeachtet lasse, der in allen Zeiten seinen ureigensten Gesetzen folge. — Gewiß soll die Kunstgeschichte nicht nur Kunstgeographie sein. Ihr Kausalnexus ist ein anderer als der Wirtschafts-, Staaten- und anderer Geschichtswissenschaften. Ihr Material ist nicht als solches unmittelbar gegeben. Die Übersetzung ins Begriffliche durch ästhetische Anschauung, Erfühlung und Erdenkung ist dabei Voraussetzung. Schon dadurch unterscheidet sie sich von der »Pflanzengeographie« und hebt sich darüber hinaus. Deshalb hat sie aber noch lange nicht Gesetze über Stilentwicklungen usw. aufzustellen. Es sind zwei grundverschiedene Forschungsarten, ob man sich zum Hauptziel einzelnen Kunsterscheinungen widmet, deren Herkunft nach Ort, Zeit und Autor feststellt, ihre Merkmale, Echtheit, charakteristischen Details, Materialien, Konstruktionen, Zwecke, Maße, topographischen Zusammenhänge usw. erforscht, oder ob man diese Erscheinungen als etwas Gegebenes in den großen Entwicklungslauf der gesamten Kulturgeschichte einordnet und sie im Hinblick auf einen höheren stilistischen und sytematischen Zusammenhang betrachtet. Nur durch letztere Betrachtungsart kann man zu den Ewigkeitswerten in der Geschichte gelangen, nur so die Geheimnisse von Zeugung und Fortpflanzung der künstlerischen Kräfte aufdecken, nur so wird man endlich zu Gesetzmäßigkeiten und Periodizitäten in der künstlerischen Kulturevolution kommen. Und diese letztere Forschungsart ist zweifellos mehr als eine rein geschichtliche; sie wird gerade durch Selbsterkenntnis, d. h. reinliche Scheidung von ihren Schwesterwissenschaften, Aufschluß über höchste Kulturgesetze geben können, deren Aufstellung man bisher mit Recht sehr skeptisch betrachtet hat. Wie man sie bezeichnet, ob mit Stillehre, Stilkritik, Geschichtsphilosophie der Kunst oder ähnlich, ist schließlich gleichgültig; jedenfalls kann der reine Geschichtsforscher

nicht diese Arbeit leisten. Sobald er sich auf das Gebiet wagt, bleibt seine Forschung Stückwerk, ein Schwanken zwischen historischen Analysen und ästhetischen Ahnungen. Schon der Umfang einer gleichzeitig geschichtlichen und stilkritischen Darlegung verhindert einen wissenschaftlich allumfassenden Querschnitt durch einen Kulturorganismus der Kunst. Man kann nicht zu gleicher Zeit eine pragmatische Geschichte und eine kritische Stilentwicklung geben. Wölfflins »Kunstgeschichtliche Grundbegriffe« sind nicht Kunstgeschichte, sondern Stillehre. Sie setzen beim Leser die Kenntnis der Kunstgeschichte und der Ästhetik voraus; wer das Buch ohne Vorkenntnisse liest, wird es gar nicht verstehen. Es ist vielmehr das Musterbeispiel einer Stillehre, welche erst beginnt, wenn die geschichtliche Tatsachennotierung schon fertig abgeschlossen vorliegt. Die unvermeidliche Beihilfe der Ästhetik wurde schon wiederholt betont. (Siehe auch Kapitel über Wölfflin im ersten Teil.)

So kommt es letzten Endes auf eine systematische Zusammenarbeit von Ästhetik, Geschichte und Stillehre an, um zu einer befriedigenden »Kunstwissenschaft«, zu einer abschließenden »Theorie der Kunst« zu gelangen. Man könnte die Stillehre die Ehe zwischen Ästhetik und Geschichte nennen und ihre Arbeitsgemeinschaft vielleicht so darstellen:

Ästhetik (Gesetze) (kritisch)	Geschichte (Tatsachen) (beschreibend)

Angewandt:
Stillehre (Entwicklungen)
(erklärend).

Zweites Kapitel

Methoden der Ästhetik

Wenn man die Methode einer kunstästhetischen Theorie, über welche andere mutmaßlich anderer Meinung sind, verfechten will, so wird man zweckmäßig auf gemeinsame, allgemein anerkannte Quellen zurückgehen und von diesen aus weiterbauen. Ein solches Verfahren wird am besten durch eine Erfahrung, durch eine unbefangen betrachtete Lebenserscheinung eingeleitet. Denn über ursprüngliche Erfahrungen sind die Urteile noch leichter auf eine Einheit zu bringen, als über spätere Auslegungen der Erfahrungstatsachen, wo sie sich verzweigen und nach allen Richtungen hin auseinander schwärmen.

Die empirische Grundlage der Ästhetik.

Es ist eine allgemeine, unleugbare Tatsache der Kultur- und Kunstgeschichte, daß das Schönheitsideal zu allen Zeiten und bei allen Völkern gewechselt hat. Wenn der folgende Gedankengang von dieser Erfahrung hergeleitet wird, so soll damit nicht gesagt sein, daß es in der Ästhetik letzten Grundes auf ein Schönheitsideal ankomme. Kunstbedürfnis und Kunstbetätigung z. B. sind nicht immer gleichbedeutend mit der Sehnsucht nach dem Schönen. Mit anderen Worten: bei der Suche nach den Methoden der Ästhetik darf man keine bereits fertige Wesensbestimmung der Ästhetik, wie etwa »Wissenschaft oder Theorie des Schönen« zugrunde legen. Jede Definition wäre nur eine Abkürzung; denn erschöpfend kann eine Wissenschaft eigentlich nur durch sich selbst bestimmt werden. Wenn man z. B. die Bauästhetik ganz allgemein als die »Theorie vom bauästhetischen Verhalten« (Külpe) bezeichnet, so gibt erst die genaue Untersuchung des Verhaltens selbst die hinreichende Definition. Um aber diese Untersuchung nicht ins Uferlose auszudehnen, sondern sie von vornherein ihrem Charakter als angewandte Sonderästhetik gemäß in leicht überschaubare Schranken einzugrenzen, sei das Schöne in der Kunst als eine mögliche Tatsache angenommen. Alle Fragen, was die allgemeine Ästhetik als Wissenschaft ist, d, h. ob und wie sie in einem höheren philosophischen System verankert liegt, ferner ob es sich hierbei um das Schöne ausschließlich handelt, ob das Schöne nur in

der Kunst auftritt usw., werden als Probleme der allgemeinen Ästhetik umgangen und mögen aus dem Bereich dieser Untersuchung bleiben. »Schönheit« wird also vorerst nicht als Ideal der Kunst, sondern als ein Beispiel, als eine unbestritten mögliche Eigenschaft ästhetischer Objekte — im besonderen baulicher Kunstwerke — genommen. Aus ihrem Wechsel in verschiedenen Zeiten ist zu folgern, daß die unmittelbare Kunstbetrachtung keine objektive Erkenntnis sein kann. Man hätte ebenso darauf hinweisen können, daß auch die Ansichten und Urteile über die Modifikationen des Schönen, wie z. B. über das Erhabene, das Niedliche usw., nicht unwandelbar wie ein Dogma für alle Zeiten feststehen. Die Ästhetik ist jedenfalls nicht dogmatisch, und alle ästhetischen Betrachtungen, welche das Kunstschaffen und Kunstverstehen außerweltlichen, dem menschlichen Leben und Auffassungskreis fremden Dogmen unterwerfen wollen, sind irrig, weil sie des unmittelbaren, innernotwendigen Zusammenhanges der Kunst mit ihrem Schöpfer, nämlich dem menschlichen Intellekt, entbehren.

So gibt es also im obigen Sinn keinen objektiven Begriff von Schönheit, sie ist nicht unter Maß und Zahl zu fassen wie ein mathematischer Lehrsatz. Die Kritik, ob etwas »schön« ist oder nicht, ob es »schöner« ist, als etwas anderes, kann daher kein Erkenntnisurteil sein, sondern muß sich aus der Erfahrung herleiten. Die Ästhetik ist in ihren Urteilen auf die Erfahrung angewiesen, sie ist auf Erfahrung basiert. Diese stellt das Material dar, mit welchem die Ästhetik arbeitet, das »Was?«. Es ist überall in der Welt vorhanden, alle Gegenstände können ästhetisch betrachtet werden. Die Bauästhetik im besonderen hat also von den empirisch gegebenen Architekturwerken — nicht etwa von irgendwelchen spekulativen Dogmen — auszugehen. Freilich liegt hier noch ein Problem versteckt. Sind Kunstwerke etwas schlechthin »Gegebenes«? Unter einem bestimmten Kunstwerk versteht man eigentlich den Tatbestand einer Gestaltung, der unabhängig von dinglichen Wandlungen und dem Wechsel des Nacherlebens identisch bleibt und für alle möglichen Betrachter als zeitlos objektiver Gegenstand wie ein Begriff gilt. Das künstlerische Vorstellungsgebild fällt mit dem gegebenen Bewußtseinsinhalt beim ästhetischen Betrachten eines vom Künstler verfertigten Dinges nicht selbstverständlich zusammen. Besonders Schöpfungen älterer Zeiten oder fremdartiger Völker sind für unser Erfassen trotz aller Überlieferung immer Aufgabe, nicht gegebener Besitz. Vergl. darüber Johannes Eichner: »Das Problem des Gegebenen in der Kunstgeschichte«. Für den gegenwärtigen Gedankengang ist es aber nicht nötig, diese Kritik des künstlerischen Gegenstandes, die auf die schwierigsten erkenntnistheoretischen Sachverhalte führt, selber vorzunehmen oder ihre Ergebnisse in ungewohnter Terminologie mitzutragen. Es genügt, ein für allemal darauf hinzuweisen, daß die Gegebenheit eines Gegenstandes, also auch eines Kunstwerks, für

die kritische Besinnung ein Problem bleibt, der Ausdruck »gegebenes Kunstwerk« immer mit Vorbehalt zu verstehen ist.

Die phänomenale Wahrnehmung als erste Aufgabe der ästhetischen Forschung.

Außer dem »Was?« handelt es sich in jeder Wissenschaft noch um das »Wie?«, d. i. die eigentliche Methode. Diese muß an das Material und an die Tatsachen, welche dasselbe liefert, anknüpfen, d. h. sie muß so beschaffen sein, daß sie ihrem Material voll gerecht wird. Nicht jede beliebige Methode taugt für eine ganz bestimmte Arbeit. Wenn man nun genauer zusieht, so wird man bei jedem ästhetischen Vorgang drei empirische Faktoren unterscheiden können: ein Objekt, z. B. ein Haus, ein Subjekt, z. B. einen Mann, der das Haus betrachtet, und eine Reaktion, einen geistigen Vorgang oder ein Wirkungsverhältnis zwischen Objekt und Subjekt, z. B. ein Gefallen des Mannes am Aussehen des Hauses. Das Wirkungsverhältnis kann sehr verschieden sein, es kann ein Produzieren, ein Reproduzieren, ein Verstehen, ein Urteilen und ein Werten sein. Aufgabe der Ästhetik ist es, dieses Tatsachenmaterial zu verarbeiten, wobei noch dahingestellt bleiben mag, ob es mit dem Produzieren, Reproduzieren, Verstehen usw. richtig bezeichnet und erschöpft ist. Auf was kommt es dabei vor allem an, von welcher der drei Gegebenheiten hat die Ästhetik auszugehen, und mit welchen Werkzeugen muß sie arbeiten? Das Objekt an sich als Körperding ist keineswegs ästhetisch, dem Subjekt für sich allein genommen kommt ebensowenig eine ästhetische Bedeutung zu. Das Material für die Untersuchung des ästhetischen Prozesses kann nur in den Beziehungen zwischen Objekt und Subjekt gefunden werden; denn erst wenn beide zusammen wirken, wenn also ein Vorgang zwischen ihnen stattfindet, wird das Ästhetische aktiv. Und dieser Vorgang muß wiederum von einer ganz besonderen Art sein, um ein ästhetischer zu sein. Denn es braucht wohl nicht darauf aufmerksam gemacht werden, daß zwischen einem Objekt und einem Subjekt sich unendlich viele Reaktionen abspielen können, die ihrem Wesen nach verschieden sind, und daß ein Gegenstand nur unter ganz bestimmten Bedingungen ästhetisch bedeutsam wird. Welcher Art die ästhetische Reaktion ist, mag ein einfaches Beispiel zeigen, das zugleich auf die vorerst zu wählende Methode hinweist.

Ein Haus wird von einem Bauspekulanten eingeschätzt nach dem Wert des Bodens, auf welchem es steht, nach der Anzahl, Größe und Verwendbarkeit der Mieträume, nach den Kosten der Verwaltung, der Instandhaltung usw. Vom Arzt wird das gleiche Haus auf seine hygienischen und sanitären Einrichtungen hin, auf seine klimatische Lage und Situation nach den Himmelsrichtungen angesehen. Der Nationalökonom betrachtet es nach den Wohnungsverhältnissen, nach sozialen oder statistischen Normen. Für den Polizeibeamten, den Feuerinspektor, den Steuereinnehmer usf.

bedeutet das Haus wieder ein anderes. Alle diese Betrachtungsarten beziehen sich auf etwas, was näher oder ferner irgendwie mit dem realen Haus zusammenhängt, d. h. auf konsekutive Mittelwerte, die gedanklich, dinglich oder kausal damit verbunden sind. Ganz anders ist die ästhetische Anschauungsweise. Der ästhetisch Betrachtende stellt sich schon von vornherein in einer nur ihm eigentümlichen Weise ein. Das Denken ist dabei sicher nicht immer ausgeschlossen — man erinnere sich außer der Architektur nur an die Dichtkunst —, auch dem Zwecklichen, Praktischen ist nicht unter allen Umständen eine ästhetische Bedeutung abzusprechen. Trotzdem läßt sich ein wesentlicher Unterschied zwischen ästhetischer und außerästhetischer Auffassung in jedem Falle feststellen. Der Ästhetiker denkt sich zu seinem Objekt nicht Dinge dazu, die nicht unmittelbar mit demselben gegeben wären. Es ist ihm überhaupt nicht um die Erkenntnis des konkreten Objektes zu tun, er fragt nicht nach den vielen Ursachen, durch welche es entstanden ist, und weder die Gewißheit der Dinglichkeit noch der Kausalnexus mit der übrigen Körperwelt spielen für ihn beim Objekt eine Rolle. Was er unter den ästhetischen Eigenschaften versteht, läßt sich nicht mit der Hand greifen. Der Ästhetiker hat bei seiner Betrachtung auch keine persönlichen Vorteile im Auge, es ist ihm z. B. gleichgültig, wie viel ein Haus seinem Besitzer Zinsen trägt, ob er darin nachts im Schlafe gestört wird und ähnliches. Dagegen interessiert ihn, wie das Haus aussieht, wie es in geringerer oder größerer Entfernung, bei hellerer oder dunklerer Beleuchtung, bei dieser oder jener Belebung, Stimmung und Ausschmückung erscheint. Für den ästhetischen Betrachter ist ferner wichtig, daß er für diese Erscheinungen aufnahmefähig ist, daß er dazu aufgelegt ist, daß seine Wahrnehmung eine wache, auffassende, aufmerksame ist und nicht durch Vorurteile und störende Einwirkungen getrübt wird. Und außer diesen grundsätzlichen Vorbedingungen sind noch graduelle Voraussetzungen einzuhalten, nämlich daß man ein Haus nicht wie ein impressionistisches Gemälde ansehe, daß man sich nicht auf eine zweidimensionale, sondern auf eine dreidimensionale Wahrnehmung einstelle usw. Das Objekt sowohl wie das Subjekt können die gleichen bleiben, während sich der Wirkungsinhalt zwischen beiden je nach Beleuchtung, Standpunkt und Einstellung sehr stark ändern kann.

Alles das deutet darauf hin, daß die ästhetische Reaktion eine phänomenale ist. An dem Objekt »Haus« interessiert ästhetisch vorerst nur das Phänomen »Haus«, d. h. das wirklich, unmittelbar vom Subjekte Beobachtete. Die ästhetische Forschung wird also weder an der Realität des Objekts noch an den allgemeinen »apriorischen« Fähigkeiten des Subjekts anzuknüpfen haben, sondern einzig und allein an dem Vorgang, der zwischen beiden stattfindet. Weder das Objekt noch das Subjekt haben an sich ästhetische Bedeutung. Die Wahrnehmung selbst wird ganz voraussetzungslos zu

erforschen sein. Ihr Sinn und Gehalt muß untersucht und beschrieben werden, ohne sich um das »Woher« und »Warum« zunächst zu kümmern. Die Erforschung des Phänomens ist die erste Methode jeder Ästhetik. Das Ästhetische hat seine Bedeutung demnach in sich selbst, es ist »eigenbedeutsam«; während das Außerästhetische seinen Sinn in einem anderen Zweck hat und — nach der Terminologie der Phänomenologen — »fremdbedeutsam« genannt wird. Dem Ästhetiker kann sogar etwas bedeutsam sein, was in Wirklichkeit gar nicht konkret vorhanden ist, was nur im Phänomen für wirklich gehalten wird, was als Erscheinung, als etwas Gemeintes beobachtet wird und trotzdem ästhetisch wesentlich ist. Wesenheit (essentia) ist also etwas anderes als Existenz (existentia). Aber es wäre irrig, es deshalb als Wesentliches zu bezeichnen, weil es der Wahrnehmungsinhalt einer irrealen Erscheinung ist, ebenso wie es umgekehrt falsch wäre, nur solche Wahrnehmungen, die sich auf Realitäten gründen, als ästhetische gelten zu lassen. Mit anderen Worten: Das ästhetische Phänomen ist jenseits von Real und Irreal. Der ästhetische Gegenstand ist kein »Ding«, er gehört nicht dem wirklichen Raum, nicht der wirklichen Zeit an, sondern hat seinen eigenen Raum und seine eigene Zeit. Unter »Gegenstand« soll das Phänomen verstanden sein, während mit »Ding« das konkrete »Objekt« gemeint ist.

Die Phänomenologie ist verhältnismäßig jung, sie ist erst im Ausbau begriffen, und wollte man sich auf ihre bisherigen Ergebnisse stützen, so dürfte man überhaupt keine Sonderästhetik beginnen, solange nicht die Fundamente einer allgemeinen Ästhetik in ihrem Sinne feststehen. Die Lösung des Problems liegt aber hier, wo es sich um eine angewandte Bauästhetik handelt, vielmehr in praktischen, modernen Fragen, die sich füglich über die Subtilitäten reiner Theorie hinwegsetzen können, soferne nur der Hauptgedankengang ein geschlossener bleibt. Soviel läßt sich wohl aus dem bisher Gesagten erkennen, daß die auf Erfahrung gegründete Ästhetik vom Wahrnehmungsinhalt des ästhetischen Verhaltens auszugehen hat. Weder durch die Eigenschaften der ästhetischen Objekte noch durch die ästhetischen Fähigkeiten des Subjekts allein, weder durch eine objektive noch durch eine subjektive Methode ist das eigentlich Ästhetische zu erklären, es ist nur aus phänomenalen, visuellen Wahrnehmungsinhalten zu verstehen und zu beurteilen. Damit werden die Resultate aller Theorien, die vom Objekt oder Subjekt ausgingen, nicht mit einem Schlage wertlos, sie rücken vielmehr in eine andere Auffassung. Ein Beispiel mag dies erläutern. Wenn ein objektiv eingestellter Bauästhetiker von einem Raume sagt, er sei behaglich, so meint er damit, der Raum habe Eigenschaften an sich, welchen diese Bezeichnung zukommt. Der Psychologe, der Einfühlungstheoretiker dagegen glaubt, er selbst beseele den Raum mit Behaglichkeit, und deshalb erscheine er behaglich. Ist auch

das eine wie das andere eine künstliche, schiefe Erklärungsform, so ist doch das sachliche Ergebnis nicht grundsätzlich verschieden von jenem Gedankengang, welcher sagt: Nicht welche Eigenschaften der Raum wirklich hat, auch nicht wie der Betrachter selbst gestimmt ist, soll gemeint sein, wenn man behauptet: »Der Raum ist behaglich«, sondern was zwischen dem Raum und dem Betrachter vorgeht und zustande kommt, nämlich der Wahrnehmungsinhalt ist behaglich. Die Phänomenologie will nicht wie die Psychologie ihre Ergebnisse durch assoziative, animistische, symbolische, reaktive und ähnliche seelische Kräfte erklären, sondern sich einzig und allein auf die Wahrnehmung beschränken. Wenn man einen Raum behaglich nennt, so kommt die Stimmung des Behaglichen nicht etwa von Assoziationen und relativen Faktoren, sondern liegt im wahrgenommenen Raumcharakter selbst schon drinnen. Das Behagliche ist »fundiert« z. B. in dem wahrgenommenen Rund der Formen, das »Runde« ist dann primär, das »Behagliche« daraus sekundär. In diesem Sinne soll die Analyse des ästhetischen Wahrnehmungsinhaltes in den folgenden Kapiteln verstanden sein, wenngleich dafür vielleicht noch nicht immer die gleichartigen Ausdruckformen gefunden wurden.

Die normative Methode der Ästhetik.

Mit der Analyse der phänomenalen Wahrnehmung, wie sie bisher dargelegt wurde, kann aber die ästhetische Betrachtung keineswegs zu einem befriedigenden, abschließenden Urteil gelangen. Die Wirkungsbeziehungen zwischen Objekt und Subjekt sind nicht nur Wahrnehmungsinhalte, wie Produzieren und Reproduzieren, es sind auch solche, welche darüber hinausgehen, wie Verstehen, Urteilen und Werten. Von ihnen seien jetzt nur das Verstehen und Urteilen untersucht, während das Werten einer besonderen Methode bedarf. Wenn man ein Bauwerk verstehen und beurteilen will, so ist dazu mehr als ein bloßer Wahrnehmungsinhalt nötig, denn dieser macht an sich vorerst noch keinen Anspruch auf Allgemeingültigkeit, er ist das jeweilige unmittelbare Resultat aus Objekt und Subjekt. Das Subjekt sagt z. B. vom Objekt: »Es erscheint mir behaglich«, d. h. es ergibt sich aus den beiden Faktoren eine Wahrnehmung, deren Inhalt für den vorliegenden Fall in dem Behaglichen, wie es unmittelbar in dem gegebenen Raum begründet ist, besteht. Wenn man aber das Bauwerk zu verstehen glaubt, so daß man darauf ein Urteil gründen kann, so meint man etwas über das Bauwerk aussagen zu können, was auch andere billigen müssen, sofern sie etwas davon verstehen. Man stützt sich auf ein Prinzip, auf eine Norm. Diese sind nicht zu verwechseln mit »Dogmen«, welche als außerweltliche Gesetze das Ästhetische in ihren unabänderlichen Bann zwingen würden. Die Prinzipien analysieren sich vielmehr aus den empirischen Faktoren heraus, wenngleich sie ihrer Natur nach nicht nur aus Erfahrungstatsachen erklärt werden können. Die Phänomenologie will sie zwar ebenfalls aus

der Wahrnehmung selbst schöpfen; ob es ihr gelingen wird, ist abzuwarten. Sie müßte dann das Allgemeingültige, den Gemeinschaftsfaktor aus der Wahrnehmung allein finden, d. h. das im besonderen Einzelfall Gefundene müßte jenes Vollwesen selbst sein, das nicht nur dem Einzelnen, sondern dem Allgemeinen zukommt. Aber auch wenn man die Beweismöglichkeit der ästhetischen Gesetze aus unmittelbarer Wahrnehmung noch dahingestellt sein lassen muß, kann man sich deren Allgemeingültigkeit erklärlich machen. Die Geschichte zeigt, daß trotz der subjektiven Eigenart ästhetischer Urteile oft eine merkwürdige Übereinstimmung unter ihnen besteht, die nicht als zufällig angesehen werden kann. So haben sich die Urteile über große Kunstwerke im Lauf der Zeiten weniger geändert als manche Urteile in der sogenannten »exakten« Wissenschaft, wie z. B. in der Chemie.*) Es müssen also irgendwelche Gesetze, Normen oder Kategorien angenommen werden, die auf das ästhetische Verhalten, d. i. hier das künstlerische Schaffen und Verstehen Einfluß haben. Diese Notwendigkeit mag Goethe empfunden haben, wenn er sagte: »So wird ein Mann zu den sogenannten exakten Wissenschaften geboren und gebildet, auf der Höhe seiner Verstandesvernunft nicht leicht begreifen, daß es auch eine exakte sinnliche Phantasie geben könne, ohne welche doch eigentlich keine Kunst denkbar ist.« Ob die normative ästhetische Wahrnehmungs- und Urteilskraft in einer »exakten sinnlichen Phantasie« besteht und mit dieser erschöpft ist, ob sie »a priori« vorhanden ist oder phänomenologisch zu erklären ist: alle diese Fragen gehören ins Gebiet der reinen Philosophie. Die angewandte Ästhetik geht jedenfalls nicht fehl, solche Normen gelten zu lassen, wenngleich sie nicht mathematisch zu beweisen sind.

Liegen dem ästhetischen Verstehen und Urteilen allgemeingültige Prinzipien zugrunde, so muß der Betrachter diesen gemäß forschen, und seine Methode wird dann ob des objektiven Charakters jener Normen eine normative Methode sein. Worin besteht aber die Eigenart der ästhetischen Kunstgesetze und woran erkennt man sie? Diese Fragen sind aufs engste verwachsen mit jener anderen: Woran erkennt man überhaupt ein Kunstwerk? Die Wesenserkenntnis: »Das ist Kunst!« kann wohl niemals dadurch zustande kommen, daß man eine bestimmte Betrachtungsart — also beispielsweise die normative Methode — auf einen beliebigen Gegenstand anwendet, sondern der Gegenstand muß selbst durch seine Eigenschaften dem Beschauer entgegenkommen, diesen durch seine besonderen Gesetzmäßigkeiten auffordern und durch bestimmte, sich von außerästhetischen Gegenständen klar unterscheidende Merkmale zwingen, ihn eben »kunstästhetisch« zu betrachten

*) Ja man behauptet, daß z. B. die Abendmahldarstellung des Leonardo nicht nur allen anderen vorzuziehen sei, sondern überhaupt niemals, auch in Zukunft nicht, übertroffen werden könne.

und nicht anders. Eine solche innere Notwendigkeit des Gegenstandes, die »merkliche Beschaffenheit« des Objekts — wie sie Külpe nannte — haben sich die Inhaltsästhetiker aus einem »immanenten Objektivismus«, aus dem objektiven Dasein der Idee im Gegenstand erklärt, während die Phänomenologen von einer »intentionalen Evidenz« des ästhetischen Gegenstandes sprechen. Mag die eine oder andere oder eine dritte Erklärung vorgezogen werden, jedenfalls ist nur durch bestimmte Normen jene zwingende ästhetische Kraft, auf ganz verschiedene Menschen ausgeübt, möglich. Und zweifellos müssen die zugrunde liegenden Gesetzmäßigkeiten, welche den Schluß zulassen: »*Das ist Kunst*«, von den empirisch im Wahrnehmungsinhalt gegebenen Tatsachen ausgehen, wenn auch die Gesetzmäßigkeiten selbst nicht empirischer Natur sein mögen. So soll die »normative« Methode hier verstanden werden, und deshalb ist man berechtigt, zu sagen: *Die ästhetischen Prinzipien müssen aus dem Wahrnehmungsinhalt des gegebenen Kunstwerks herausanalysiert werden.* Sie sind nach dem Gesagten also diejenigen Eigenschaften der Kunst, welche sich erfahrungsgemäß als typisch und immer wiederkehrend für jene Grundmotive herausgestellt haben, warum durch die einzelnen Urteile der Subjekte eine objektive Übereinstimmung erzielt wird. Solche Prinzipien sind beispielsweise die Einheit in der Mannigfaltigkeit, die künstlerische Wahrheit, das Organische, die Raum- und Farbenharmonie, die Kontrastwirkung, die Symmetrie, der Rhythmus, die Reihung, die Proportion, der goldene Schnitt usw. Man hat Gesetze, wie Proportion, Symmetrie etc., auch ästhetische Hauptkategorien genannt, und wenn man mit Kant in den Kategorien Begriffe annehmen will, welche den Erscheinungen (also Erfahrungen) Gesetze a priori (also Normen) vorschreiben, so kann man auch in dieser Definition einen erklärenden Schlüssel zu dem scheinbaren Rätsel, wie die Ästhetik zugleich empirisch begründet und normativ in ihrer Methode sein kann und muß, finden.

Faßt man das Bisherige kurz zusammen, so ergibt sich: Die Aufgabe der Ästhetik kann nicht darin bestehen, ein Schönheitsideal dogmatisch aufzustellen, ihre Methode darf weder *deduktiv* von einem festen Dogma noch *induktiv* von der Einzelerfahrung allein, weder »von oben« noch »von unten« abgeleitet werden, sondern die Einsicht in das Wesen des ästhetischen Verhaltens muß an Hand eines gegebenen, oder besser »angenommenen«, Gegenstandes »von innen« *intuitiv* den Wahrnehmungsinhalt nach den sich daraus ergebenden Normen erforschen. Die phänomenale Wahrnehmung ist das einzige, unmittelbar Gegebene an den sich selbst zu legitimierenden Kunstwerken. Der Betrachter muß aus den dabei erregten Erlebnissen die Gesetze — seien sie nun immanent oder apriorisch — herausanalysieren.

Das Problem der Wertung. Die metaphysische Seite der Ästhetik.

Einen wichtigen Schritt in das höhere Gebiet des ästhetischen Verhaltens bedeutet es, wenn man nicht nur das Kunstwerk verstehend beurteilen, sondern es auch werten will. Die Aufstellung eines *Wertmaßstabes* ist sehr verschieden von der Beschreibung und Erklärung des Wahrnehmungsinhaltes. Die Wertung ist etwas anderes als die Beurteilung des ästhetischen Wesens, und wenn man etwas als »schön« oder »erhaben« bezeichnet, so gründet dieses Urteil in tieferliegenden Gesetzmäßigkeiten, als wenn man eine Fassade gut proportioniert oder symmetrisch nennt. Mit dem letzteren ist noch kein allgemeiner Wert, sondern nur ein Teil, nur *eine* Seite des Kunstwerks bezeichnet; während man mit »Schönheit« etwas Umfassendes meint, dem das *Ganze* entsprechen muß. Auch mehrere Einzeleigenschaften geben noch keinen Wertmaßstab. Wenn z. B. eine Bauanlage verschiedenen Prinzipien nicht gerecht wird und darin Fehler aufweist, so darf sie deshalb doch nicht in Bausch und Bogen häßlich oder unschön genannt werden. Diese Oberflächlichkeit und Einseitigkeit ist die Hauptquelle so vieler nutzloser Kämpfe in der Tageskritik. Eine synthetische Wertung muß alle Seiten berücksichtigen. Dazu kommen noch Artenunterschiede, die überhaupt nicht miteinander verglichen werden können und welche außer den Wert*graden* noch verschiedene Wert*stufen*, Höhen des Wertes verlangen. So ist z. B. ein Arbeiterhaus nicht mit dem Maßstab eines Rathauses zu messen. Auch diese scheinbar selbstverständliche Forderung wird oft mißachtet.

Um für Wertungen die Methode richtig zu erkennen, muß man sich vor allem klar darüber werden, was man *meint*, wenn man etwas z. B. als »schön« oder »häßlich« bezeichnet. Man sagt nicht: »Das Gebäude ist für mich schön«. Darin wäre ein Widerspruch enthalten in dem »ist schön« und »für mich«; denn es liegt schon in dem Begriff »schön« die *Gültigkeit auch für andere*. Man weiß zwar, daß die ästhetischen Wertangaben von verschiedenen Menschen sehr verschieden und mehr oder weniger gültig sind. Trotzdem glaubt jeder recht zu haben und eine allgemeine Norm auszusprechen, wenn er sagt: »Das Haus ist schön«. Die zureichende Grundlage für diese Wertung kann nicht etwa die Lust sein, welche viele Menschen in gleicher Weise beim Kunstbetrachten haben. Dazu brauchte man keine Kultur, keine Ästhetik, sondern nur statistische Feststellungen, ob ein Gegenstand Lust oder Unlust auslöst. Auch durch die Einfühlung bekommt man keinen Wert; denn wenn man auch alles im Kunstwerk mitfühlt oder in dasselbe hineinfühlt, so hat man doch sicher kein Recht, diese Gefühlsfähigkeit »schön« oder »wertvoll« zu nennen. Daß eine apriorische, mitgebrachte »Idee« in Form eines Dogmas, die z. B. das Ideal des Tempelbaues an alle Arten von Bauten heranbringen würde, keine zureichende Grundlage für die Schönheitswertung sein kann, bedarf nach dem obigen keiner

nochmaligen Darlegung. Die Idee ist vielmehr aus dem Gegenstande selbst zu entwickeln, sie muß in seiner Eigenart drinnen liegen, wenn der Gegenstand wertvoll wirken soll. Mit anderen Worten: es muß im ästhetischen Gegenstand etwas Objektives, Ideelles vorhanden sein, was sich wiederum an etwas Objektives, allgemein Menschliches im wertenden Subjekt, an die Gattung im Einzelmenschen wendet. Zu dieser Forderung muß jede Philosophie der Wertung kommen, die für ihre Werte überpersönliche Gültigkeit beansprucht.

Die Art und Weise, wie hier Objekt und Subjekt zu einer Wertung zusammenwirken, wurde verschieden zu erklären versucht. Die Inhaltsästhetik sieht die Möglichkeit in der teleologischen Struktur der Kunst. Wie Kant angedeutet und Vischer klar ausgesprochen hat, sei sowohl der Natur als auch dem Geist die absolute Idee, d. i. die höchste Einheit aller Gegensätze des Subjekts und Objekts gemeinsam. Die Ideenlehre nimmt an, daß Kunstprinzipien und Hauptkategorien in Begriffen der Natur (wie z. B. der Rhythmus) oder der Vernunft (wie z. B. der Organismus) begründet liegen, daß die Kunst in diesem Sinne eine Inkarnation von Ideen ist, indem sie eine harmonische Einheit zwischen Begriff und sinnlicher Wirklichkeit herstelle, indem sich bei ihrer Beurteilung und Wertung das denkende »Ich« mit dem empfindenden »Ich« vereine. Die Phänomenologie dagegen will auch die ästhetischen Werte in ihrer Objektivität aus der unmittelbaren Wahrnehmung erkennen; denn ein Denken, ein Inbeziehungsetzen der Erscheinungen zu einer Idee könne nicht den Wert selbst darstellen.

In jedem Falle handelt es sich hier um Beziehungen zum Übersinnlichen, die nur durch die Metaphysik klargelegt werden können. Wahrnehmungsinhalt und Werturteil müssen sich teleologisch vereinigen. Die teleologische Struktur der Kunst weist auf die Metaphysik hin. Auch darin besteht kein Widerspruch zu der empirischen Grundlage der Ästhetik. Der teleologische Zweck der Kunst ist aufs engste verknüpft mit der Entschleierung des ureigensten Menschenwesens, mit der Enthüllung der befangenen Seelen, aus welchen die Kunst empirisch erzeugt wird.*) Bei jedem einzelnen ästhetischen Erlebnis handelt es sich nicht um einen beliebigen, zufälligen Bewußtseinsinhalt, sondern um dessen Zusammenhang mit dem ganzen Leben und dem Universum. Auch die metaphysische Seite der Ästhetik ist im Grunde empirischer Natur und der Kunstphilosophe Broder Christiansen spricht sogar wörtlich von einer »empirischen Metaphysik«. Man könnte umgekehrt mit dem gleichen Rechte von einer »metaphysischen Empirie« sprechen. Denn der Erfahrung liegt zweifellos ein metaphysisch geleiteter Instinkt zugrunde,

*) Nietzsche singt im »Nachtlied«: »Nun reden lauter alle springenden Brunnen. Und auch meine Seele ist ein springender Brunnen« . . . . . . »ich trinke die Flammen in mich zurück, die aus mir brechen.«



welcher den Intellekt auf das Gesuchte hinleitet und ohne welchen gar keine künstlerische Erfahrung gemacht würde, so daß also die Empirie als das Ergebnis gewisser verborgener, metaphysischer Tendenzen angesehen werden muß. Die bloße, wahllose Empirie versagt in der Ästhetik schon bei den ersten Gehversuchen; denn die letztere ist eine Ideal- und Wertwissenschaft, sie hat eine Aufgabe zu erfüllen. Mit anderen Worten: Erfahrungswissenschaft und Metaphysik sind aufeinander gegenseitig angewiesen.

Das Gesagte wird klarer, wenn man die eben bezeichnete Metaphysik vergleicht mit der metaphysischen Spekulation. Diese geht von allgemeinen, abstrakten Begriffen aus, welche nur durch reines Denken zugänglich sind, beweist durch Begreifen aller sie konstituierenden Momente ihre Daseinsberechtigung und ordnet mit dialektischer Kunstfertigkeit die Erscheinungen der sichtbaren Welt in ihre Kategorien ein. Ihr Verfahren kann bei einem lückenlosen System an sich richtig sein in dem, was es aussagt. Jedoch schließt es nicht aus, daß dabei wichtige Momente, welche vorzugsweise der Erfahrung zugänglich sind, zu wenig oder gar nicht zu Worte kommen, und daß ferner, je nach Anlage des spekulativen Systems, Objekte unter einem gemeinsamen Sammelbegriff behandelt werden, die in ihrer empirischen Erforschung wesentliche Unterschiede aufweisen und auf diesem Untersuchungsweg zu anderen, meist treffenderen und lebensvolleren Resultaten gelangen können und müssen. So kommt auch die Architektur bei einer spekulativen Einteilung der Künste sicher nicht zu ihrem vollen Recht, weil z. B. die besondere Bedeutung des Zwecks, der Konstruktion und des Materials in der Baukunst, welche bei dieser Kunst mehr zu einer empirischen Betrachtung auffordern, im beengenden Zusammenhang mit den anderen bildenden Künsten dem einmal fest abgegrenzten System zuliebe nicht entsprechend berücksichtigt werden können. — Die Ideenlehre im Sinne der Spekulation, also eine Ästhetik, welche »von oben« ihren Ausgangspunkt nahm und ihr Ziel schon von vornherein festgelegt hatte, ist mit Recht in Mißkredit gekommen und zwar hauptsächlich deshalb, weil sie in einer Entwicklungsepoche gepflegt wurde, in welcher man noch keine genügende Kenntnis der empirischen Voraussetzungen, keine ausreichende Analyse des Kunstschaffens hatte und so diesen notwendigen Unterbau vielfach durch a priori gültige Gesetze, durch Spekulationen, zu ersetzen suchte. Spielt auch in den Systemen Hegels, Schellings usw. die Erfahrung etwas mit, — wie angedeutet sind metaphysische Ideenlehre und Erfahrung in gewissem Grade immer voneinander abhängig — so sind sie doch auf eine spekulativ dogmatische Wirkung des Übersinnlichen gegründet und fragen nicht nach dem unmittelbaren ästhetischen Wahrnehmungsinhalt. Es entsteht in ihnen notwendig ein Bruch zwischen Beweisbarem und Erlebtem, Objektivem und Subjektivem. Mit dieser Unzulänglichkeit ist aber keineswegs erwiesen, daß die Ideenlehre

an sich überhaupt auszuschalten wäre. Sie wird im Gegenteil heute, da man sich ihres empirischen Fundaments bewußt ist, schon ob jener ideellen Eigenschaft der Kunst als harmonische Einheit zwischen Natur und Geist in jeder systematischen Ästhetik — freilich auf anderer Basis als zu Hegels Zeiten und auch in anderer Auffassung — notwendig.

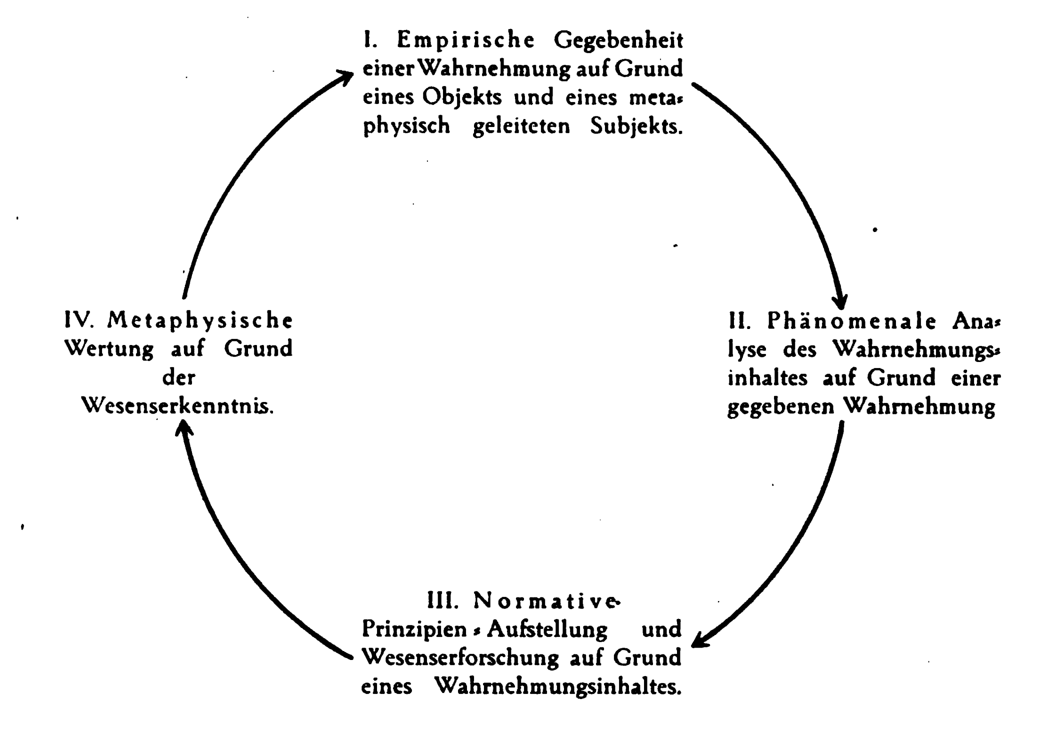
Es ist also zu unterscheiden zwischen einer unberechtigten spekulativen Ästhetik, welche sich von vornherein ein Ziel setzt, d. h. »von oben« als von einem Dogma anfängt, und einer berechtigt notwendigen, metaphysischen Ästhetik, zu welcher — im intuitiven Sinne »von innen« beginnend — die Erfahrung durch die phänomenale und normative Methode geleitet allmählich und endlich aufsteigt.

Übersicht.

Faßt man die Methoden der Ästhetik, wie sie kurz angedeutet wurden, zusammen, so ergibt sich: Von den empirisch angenommenen Gegebenheiten, die sich bei jedem ästhetischen Vorgang unterscheiden lassen, sind weder das Objekt noch das Subjekt an sich ästhetisch bedeutungsvoll. Das Ästhetische liegt vielmehr allein in der Wirkungsbeziehung zwischen beiden, nämlich dem Wahrnehmungsinhalt. Derselbe ist gemäß seiner phänomenalen Natur zu untersuchen, zu beschreiben und zu analysieren. In dieser Methode besteht die erste Arbeit der Ästhetik, welche die Einstellung, die Kontemplation, die Einfühlung, Produktion, Reproduktion, Gefallen, Freude, Genuß usw. in sich schließt, wiewohl diese letzteren Tätigkeiten zum Teil anderen Theorien angehören und deshalb hier nur in der umgedeuteten, phänomenalen Auffassung zu nehmen sind. Aus dem Wahrnehmungsinhalt sind sodann die in ihm liegenden Gesetzmäßigkeiten herauszuanalysieren. Die zweite, normative Methode ermöglicht ein urteilsfähiges Verstehen. Die Aufstellung eines Wertmaßstabes deutet schließlich auf den übersinnlichen Gehalt alles Ästhetischen hin und verlangt eine metaphysische Forschung. Alle Betrachtungsarten stehen im engsten Zusammenhang, was besonders daraus ersichtlich ist, daß der metaphysische Gehalt des ästhetisch Wertvollen den Forschertrieb erst in Bewegung setzt, ihn auf das, worauf es ankommt, hinlenkt, ja die empirische Gegebenheit der ästhetischen Materie eigentlich schafft. So kann man die Methoden der Ästhetik vielleicht am besten in einem Kreislauf darstellen, womit aber durchaus keine Rangordnung verknüpft werden darf. Alle Stadien des ästhetischen Forschungsweges sind gleichberechtigt und gleich wichtig.

Der Lauf beginnt mit wirklich beobachteten Tatsachen, welche zur ästhetischen Forschung auffordern. Diese Aufforderung hat ihren Grund in der geistigen Organisation des menschlichen Intellekts, in einem metaphysischen Instikt, welcher den ganzen Kreislauf infolge seiner Bildung und seines Kulturbewußtseins vorausahnt, welcher also seine

Triebkraft von dem metaphysischen Gehalt des ästhetisch Wertvollen erhält, wenngleich er sich dessen noch nicht in klarer Erkenntnis bewußt sein mag. Und ebenso wie der Anfang mit dem Ende verflochten ist, so wird sich die am Ende angelangte Forschung wieder von neuem mit der unmittelbar gegebenen Wahrnehmung beschäftigen und in wiederholter Durcharbeitung des gesamten ästhetischen Forschungsgebietes nach immer klareren und zuverlässigeren Ergebnissen streben müssen. Der Forschungsweg stellt dann — graphisch umgedeutet — eine Spirale dar, welche kein Ende hat, sich niemals totläuft, sondern immer höher und höher steigt.



Drittes Kapitel

Eigenart des Ästhetischen bei der Architekturbetrachtung

Nachdem die Aufgabe und die Methoden der Ästhetik bezeichnet und kurz auseinandergesetzt sind, soll ihre Anwendung auf die Architekturbetrachtung möglichst im Sinne des vorgezeichneten Weges versucht werden. Es darf dabei also nicht von einem schon bestehenden System, welches die Gesetze der Baukunst ableiten und bestimmen würde, ausgegangen werden. Es darf nicht in dem Begriff und durch die daraus folgenden Methoden einer allgemeinen Ästhetik das Wesen der Architektur gesucht werden. Die Eigenart des Bauästhetischen muß vielmehr aus den unmittelbaren Wahrnehmungen an Hand eines gegebenen Gegenstandes und unter Beobachtung des dadurch erregten menschlichen Wirkungsverhältnisses untersucht werden. Aus dem Befunde der Betrachtung sind erst die ästhetischen Normen abzuleiten und aufzustellen. Nur wenn man die Werke der Architektur selbst vor Augen hat, wenn man ständig in Berührung mit ihnen steht und sich darüber Aufschluß gibt, was bei ihrer Wahrnehmung vorgeht, welche Kräfte dabei rege werden, und wie der fertige Gegenstand und der Betrachter oder der entstehende Bau und sein Schöpfer zusammenwirken, nur dann wird man die Sicherheit haben, der Sache gerecht zu werden und Abschweifungen zu vermeiden.

Der bauästhetische Wahrnehmungsgehalt i. allgemeinen

Wie alle Kunst, ist auch die Architektur Menschenwerk, das Erzeugnis menschlicher Kraft, und wer das Kunstwerk nicht in der Sprache liest, in welcher es geschrieben ist, weicht seiner eigentlichen Eigenart aus. Freilich ist das Wesen nicht aus seiner äußeren Herkunft (existentia) abzuleiten, nicht durch genetische Rückschlüsse ist es zu ergründen, sehr wohl aber aus den inneren Bestandteilen (essentia), die es bilden. Nicht dadurch erweist sich das Ästhetische, daß es seine Entstehung aus Vorbildern und technischen Fertigkeiten ersehen läßt, sondern daß es vor allem in seinem Inhalt, seiner Absicht und seiner Bestimmung, durch die es einzig und allein Berechtigung erhält, offenbar wird. Der Wahrnehmungsinhalt enthält eine Aufforderung, eine Einladung zur ästhetischen Betrachtung, dadurch gibt sich das Kunstästhetische zu erkennen, weist sich aus und stellt zugleich eine ideelle Aufgabe.

Wenn also das ästhetisch Eigenartige in dem aktiv Auffordernden bei der Kunstbetrachtung besteht, dann wird auch bei der Architektur das wesentlich Ästhetische mit jenen Faktoren gleichbedeutend sein, die sich bei der Wahrnehmung als Erreger bemerkbar machen. Ihrer Eigenart wird man am besten dadurch näher kommen, daß man sich nicht nur über die Vorgänge bei der Architekturbetrachtung im allgemeinen Rechenschaft gibt, sondern das Eigenartige dieser Wahrnehmungen durch Abgrenzung von ähnlichen, verwandten Vorgängen genauer festzustellen versucht. Wie die Architektur als ein ganz bestimmter Teil des menschlichen Geistes, seiner Sinne und seiner Weltanschauung, also aus einem besonders gearteten Organismus entspringt, so wendet sie sich auch wieder an ganz bestimmte Seiten des Sinnlichen, Seelischen und Geistigen im Menschen, und so muß auch der Wahrnehmungsinhalt, der zwischen Objekt und Subjekt zustande kommt, aus besonderen Kräften bestehen, die jenen menschlichen gleichartig sind. Jedes Werk der Baukunst wird in seinem ästhetischen Gehalt die gleichen menschlichen Fähigkeiten anregen und befriedigen müssen, aus welchen es erzeugt, durch welche es Gestalt gewonnen hat und für welche es bestimmt ist. Sonst würde es einfach vom künstlerischen Sinn des Menschen nicht bemerkt, es würde überhaupt nicht als Kunst aufgefaßt und anerkannt werden können.

Nicht jeder Bau wird als Kunstwerk empfunden, nicht jeder will ein solches sein. Nur wenn der Baumeister mit ganzem Herzen baut, dann wird auch in der Wahrnehmung seines Baues etwas Seelisches sich vorfinden. Nur wenn er mit konstruktiver Klarheit die einzelnen Teile zu gliedern versteht, dann wird sich auch in der Betrachtung des fertigen Gebäudeorganismus ein dementsprechender Inhalt bemerklich machen. Und nur wenn sein Auge dabei alles an den richtigen Platz setzt und mit feinem Formenmaß versieht, dann wird auch der Wahrnehmungsinhalt, der sich aus dem Betrachter und dem vollendeten Gebilde ergibt, durch optische Vorzüge ins Auge fallen. Ob damit die wesentlichen Bestandteile des Bauästhetischen schon erschöpft sind, muß natürlich noch dahingestellt bleiben. Es soll nur gezeigt sein, welcher Art die Faktoren sind, in welchen der ästhetische Wahrnehmungsinhalt verankert liegt und aus welchen er sich bildet. Um die einzelnen, besonderen Elemente in ihrem ästhetischen Wesen genauer festzustellen, müssen die Wahrnehmungsresultate der Architekturbetrachtung sorgfältig von solchen verwandter Gebiete unterschieden und abgegrenzt werden.

Man darf also nicht von der Annahme ausgehen, daß die Technik des Bauens im allgemeinen eine Kunst sei, sondern wird zweckmäßig nach dem Grunde fragen müssen, warum der Wahrnehmungsinhalt gewisser Bauten, die man als »Kunst« empfindet, sich von dem anderer technischer Werke unterscheidet. Gerade diese Unterscheidung kann

in die Eigenart des Ästhetischen der Architektur besser einführen, als z. B. ein Vergleich der Architekturbetrachtung mit den ästhetischen Wahrnehmungen bei anderen Künsten oder bei der Natur, weil die Unterschiede zwischen Architektur und Technik wegen ihrer Verwandtschaft feinere und bezeichnendere Abstufungen aufweisen.

Das Bauästhetische im Vergleich mit dem rein Technischen.

Die Technik kann künstlerisch gestaltet werden, ohne ihren Charakter als Technik zu verlieren. Die Kunst kann technische Eigenschaften besitzen, ohne ihr Wesen als Kunst aufgeben zu müssen, wie ja die Architektur zeigt. In manchen Werken hinwiederum verbinden sich Kunst und Technik so innig, daß sich im Gesamtcharakter beide ziemlich gleichwertig gegenüberstehen und miteinander scheinbar verschmelzen, z. B. in einer städtebaulich und architektonisch befriedigenden Brücke. Der Unterschied beider ist trotzdem ein wesentlicher, schon einfache Erfahrungstatsachen weisen darauf hin. So zeigt die Geschichte deutlich, daß die Entwicklung der Technik nicht gleichbedeutend mit jener der Kunst ist. Im Zeitalter der Griechen war die Kunst in höchster Blüte, nicht so die Technik, umgekehrt bei den Römern und in der neueren Zeit. Ein ganz einschneidender Unterschied von Kunst und Technik offenbart sich aus der geschichtlichen Tatsache, daß die ewig »junge« Kunst schon vor Jahrtausenden hohe und höchste Punkte der Vollendung erreicht hatte; während die Technik sich mühsam und allmählich im Laufe der Zeiten emporarbeiten mußte. Jene stellt in ihrer Entwicklung eine Wellenlinie, diese eine im allgemeinen stetig ansteigende Linie dar. So spricht man sinngemäß — wenn auch populär — vom Menschenkampf um die Technik und vom Göttergeschenk der Kunst. Man meint, mit dem ersten etwas Erzwungenes, mit dem zweiten etwas Freies.

Beide, Technik und Kunst haben trotz dieser Unterschiede etwas Schöpferisches. Während sich aber die Technik auf das Mechanisch-zweckmäßige, allerdings oft mit Erfüllung des sinnlich Angenehmen und Gefälligen, beschränkt; läßt die Kunst den wahrnehmenden Geist in das übersinnlich Metaphysische schweifen. Das Bauästhetische erweist sich also gegenüber dem rein Technischen insofern als etwas Höheres, als es über den bloßen Zweck, die Konstruktion und das Material hinausgeht und sich zugleich als freies Produkt des Geistes teleologisch in die Natur und die sichtbare Körperwelt einfügt, indem es diese steigert. Während in der Technik der Zweck und das Kausalitätsgesetz das Wesentliche, Formgebende und Materialbestimmende, denen sich alles bedingungslos unterordnen muß, sind; können im Bauästhetischen der Zweck, die Konstruktion und das Material nur soweit mitbestimmen, als sie im Phänomen von Bedeutung erscheinen. Sie sind untergeordnet, insofern nicht ihre

Realität, sondern nur ihre Erscheinung von Wichtigkeit ist. Die Bezeichnung »untergeordnet« ist hier allerdings nur im Vergleich mit der Technik gerechtfertigt; denn im Bereiche der Kunst selbst kommt es, wie oben bemerkt, überhaupt nicht auf Realität oder Irrealität an. Gerade der Vergleichspunkt des Konkreten, Realen weist aber nochmals deutlich auf diese wichtige Eigenart des Bauästhetischen hin. In der realen Technik ist der Zweck das ausschließlich Herrschende. Hier handelt es sich in der Hauptsache um die begrifflich verstandesgemäße Lösung einer praktischen Aufgabe. In der Kunst dagegen um die Erfüllung eines Erlebnisses in *zweckentsprechender Erscheinungsform*. Beide können sich zwar mit diesen Eigenschaften bis zu einem gewissen Grade durchdringen, aber die Dominanten und Hauptinteressen müssen bestehen bleiben. Es kann das rein Technische im Bauästhetischen zwar auffallend hervortreten, ja es darf im Gesamteindruck sogar den Ton angeben, sofern es nur immer im Gewande des Erscheinungsphänomens bleibt.

In dem Unterschiede der Zweckbedeutung bei Architektur und Technik ist damit zugleich die feinere Differenzierung des »Schöpferischen«, das beiden gemeinsam ist, enthalten. Im Technischen muß sich der schöpferische Geist ganz auf das Zweckliche beschränken; eine moderne Maschine mit korinthischen Säulen wirkt widersinnig. In der Baukunst dagegen muß alles, auch wenn der Zweck in der Erscheinung vorherrscht, von schöpferischem Empfinden durchsetzt sein. Der Schöpfergeist muß überall zu spüren sein, sonst entsteht bestenfalls tote Virtuosität. Die *Virtuosität* ist wohl in der reinen Technik am Platze, der architektonische Wahrnehmungsinhalt jedoch muß etwas *Beseelendes* haben. Eine bloße nüchterne Gedankenkunst, wie z. B. manche Zweckbauten ohne jede Empfindung und Herzschlag, verstimmen ebenso wie die moderne Maschine mit den korinthischen Säulen.

Beide Wahrnehmungsinhalte, sowohl der Technik als auch der Architektur, treten durch das *Auge* in das menschliche Bewußtsein ein. Während es aber bei jener auf die *Exaktheit* ankommt, strebt diese vielmehr sinnliche *Klarheit* an. Das Exakte kann nicht Sache des bauästhetischen Wahrnehmungsbildes sein, weil Architektur zugleich Handwerk ist, und Handwerk sich wesentlich von Maschinenarbeit unterscheidet. In handwerklichen Erzeugnissen macht sich ein gewisses Fluidum der menschlichen Hand bemerkbar. Während eine rentable Maschine immer beschäftigt werden muß, dabei aber nur eine beschränkte Tätigkeit verrichten kann; fertigt der Arbeiter Verschiedenes in mehr oder weniger gewandter Ausführung an und fügt sich der zeitlichen Fortentwicklung elastisch ein. Freilich darf man diese Unterscheidung nicht pedantisch nehmen. Auch das technische Werk ist bis zu gewissem Grade Handwerk und umgekehrt muß sich die Kunst oft vieler Werkzeuge bedienen, die man als »Maschinen« bezeichnen kann.

Die optischen Qualitätsunterschiede bei der Betrachtung der Architektur und der Technik sind aber nicht nur in der verschiedenen Herstellungsart begründet, sie gehen weit darüber hinaus. Das Formale in der Technik besteht nur auf Grund seines Zwecks, also auf Grund seines Eigenwertes. Das Kunstwerk dagegen erstrebt mit den Formen blos einen Wirkungswert. Dabei ist der optische Wahrnehmungsinhalt von einer architektonischen Schöpfung so ungleich reicher als der eines technischen Werkes, daß sich beide überhaupt nicht mehr gut vergleichen lassen. Also liegt sicher auch hier im optisch Schaubaren ein wesentliches Moment der Eigenart des Bauästhetischen gegenüber dem rein Technischen.

Beispiele mögen das Gesagte verdeutlichen. Eine architektonische Schöpfung bietet einen ästhetischen Inhalt dar; eine Maschine, ein Luftschiff oder ein Torpedogeschoß erregen auch ästhetische Befriedigung. Die Freude an einem in der Sonne dahineilenden Zeppellinschiffe z. B. mit seinen schönen Licht- und Schattenwirkungen folgert jedoch aus einer Form des Schiffsrumpfes, die einzig und allein so gestaltet wurde, weil sie real, substantiell so die zweckmäßigste war. Ihr Anblick ist in diesem Punkte ein technisch-ästhetischer und kein künstlerisch-ästhetischer; man kann eine Maschine wohl allgemein ästhetisch betrachten und beurteilen, aber nicht kunstästhetisch. Wenn ein mächtiges Überseeschiff im Ozean oder ein Flieger im Luftmeer zugleich technisch und künstlerisch ästhetische Stimmungen auslöst, so sind die letzteren nicht im Objekt, sondern nur in der Phantasievorstellung des Betrachtenden begründet. Nicht den Ingenieur des Schiffes oder Flugzeuges hat ein künstlerischer Genius geleitet, sondern im Vorstellungsvermögen des Beschauers allein entsteht die Illusion eines Gemäldes. Es soll aber nicht geleugnet werden, daß bei manchen technischen Werken, wie z. B. beim Bau von Lokomotiven, bewußt und mit Recht auf künstlerische Wirkungen hingearbeitet wird. Dann handelt es sich zwar um etwas »Kunstästhetisches« im Technischästhetischen, aber ganz unter der Vorherrschaft und im Banne des realen Zweckes, also um etwas Unfreies. Dieses Unfreie unterscheidet es letzten Grundes doch wieder wesentlich vom wahrhaften und freien Kunstästhetischen.

Auch in ihrer Stellung zur Natur sind diese Arten des Ästhetischen scharf abzugrenzen. Wie es vom technischen Werk nur technisch-ästhetische Wahrnehmungen gibt, und entsprechend in der Natur die Betrachtungsinhalte nur naturästhetischer Art sind, so kann bei diesen Wahrnehmungsinhalten das Kunstästhetische höchstens dazugeschaut, aber nicht herausgeschaut werden. Eine rein praktisch gebaute Segelyacht wird im Spiel der Wellen, im Hauch der umgebenden Luft usw. vor den Augen des Malers ein Gemälde — aber nicht mit Leinwand und Farben, sondern nur vorgestellt — ebenso wie ein willkürlich gewachsener Baum in der

freien Natur bei bestimmter Beleuchtung nur die Illusion eines Kunstwerks hervorzaubern kann. Daß aber umgekehrt bei vorwiegend künstlichen Gebilden die Willkür der Natur meistens stört, zeigt z. B. eine Bank aus unentrindeten Baumstämmen.

In der Natur herrscht vom künstlerischen Standpunkte aus Willkür, in der Technik Zwang, in der Kunst Freiheit. Die Gestalt des Ozeanschiffes wurde bedingungslos durch den Zweck, durch die Bestimmung als Frachtmittel festgelegt. Die Form einer baukünstlerischen Schöpfung dagegen könnte ganz und gar anders sein, um dennoch dem gleichen praktischen Zweck, dem sie in ihrer Bestimmung als Technik zu dienen hat, zu genügen. Während das Schiff das Verstandesresultat des Notwendigen ist; stellt die Architektur die Kunst des Möglichen dar. Der Ausbau eines schönen Platzes, einer Straße, eines Gebäudes usw. könnte auch anders gelöst sein, in einem Innenraum könnten auch andere Gegenstände zu den Tapeten, Teppichen usw. passen, ohne die Einheit zu zerstören. Die Architektur ist aus einer gewissen Freiheit, aus einem nicht hemmend vom Zweck beeinflußten Willen entstanden; womit aber nicht gesagt sein kann, daß der Zweck überhaupt keinen Einfluß auf die architektonische Form hätte! Es ist kein Widerspruch zum Begriff »Kunst«, wenn sie Technisches in sich enthält.*) Die Architektur als Kunst kann und will ihre technischen Gegebenheiten nicht aufheben, sie sind ihr aber in ihrer Realität insofern gleichgültig, als sie sich in ihrem Wesen als freie Kunst nur um die Phänomene des Zwecks, der Konstruktion und des Materials, nicht um deren konkrete Substanz, zu kümmern hat. Davon später mehr.

Die Potenzen im Wahrnehmungsinhalt des Bauästhetischen.

Was bisher nur im Vergleich mit der Technik von der Eigenart des bauästhetischen Wahrnehmungsgehaltes gefunden und festgestellt wurde, soll jetzt für sich allein nach seinen ästhetischen Eigenschaften geordnet werden, um eine spätere Analyse im einzelnen zu ermöglichen. Das Wesentliche ist in dem Bisherigen eigentlich schon enthalten.

Aus den dargelegten Unterschieden zwischen Kunst und Technik, besonders aus der Tatsache, daß das Ästhetische in der Baukunst aus einem freien Willen entsteht, läßt sich die potentielle Energie im Architekturästhetischen erkennen, daß es um seiner selbst willen, aus einer inneren Triebhaftigkeit heraus geschaffen wurde. Es handelt sich also

*) Das Technische, welches in der Baukunst mitenthalten ist, hat leider schon viele Geister, die mehr mathematisch exakt als künstlerisch dachten, zu einer ganz verkehrten Auffassung der Architektur verleitet. So meinte z. B. der kunstliebende Fürst Federigo von Urbino (1468): »Die Architektur ist gegründet auf Arithmetik und Geometrie, welche zu den vornehmsten unter den sieben freien Künsten gehören, weil sie den höchsten Grad von Gewißheit in sich haben.«

dabei nicht um eine Absicht oder Kaprize des Künstlers. Dieser schafft vielmehr als Medium seiner Kunst, als Werkzeug einer objektiven Idee, als nur ausführendes Subjekt des Allgemeinmenschlichen. Daß das Persönliche im Ästhetischen ganz im Banne des Gemeinschaftsfaktors bleiben muß, zeigt die sofortige Verstimmung, sobald man die Absicht des Künstlers aus dem Kunsteindruck aufdringlich herausmerkt. Von der sekundären Bedeutung und notwendigen Unterordnung des erzwungen Individuellen im Gesamteindruck geben ferner die Tatsachen Zeugnis, daß der Künstler bis zu hohem Grade unbewußt, wie unter einer höheren Macht, schafft, daß dabei manchmal etwas anderes wie er wollte, und doch künstlerisch Wertvolles zustande kommt, daß umgekehrt die zu sehr zur Schau getragene persönliche Absicht leicht in Manierismus ausartet und endlich, daß es schon im Wesen der Baukunst selbst liegt, mehr objektive Inhalte als persönliche Phantasiegebilde darzustellen. Jedoch die Absicht der Kunst als solche, d. h. als freie objektive Gesetzmäßigkeit im Gegensatz zur Natur, Technik usw. muß anerkannt und aufrecht erhalten werden.

Worin besteht nun die Äußerung des Kunstwillens, welche Art von Energie strömt vom Architekturästhetischen aus? Die Wahrnehmung zeigt deutlich, daß es sich zunächst um eine Gefühlsübertragung oder genauer um die Auslösung eines bestimmten Seelenerlebnisses handelt. Saxa loquuntur! Ein Gebilde, das nicht imstande ist, zur Seele des Betrachters zu sprechen, das ganz gefühlsleer ist, hat keinen Anspruch, als Architekturwerk genommen zu werden. Beim Werk der reinen Technik ist der Empfindungsgehalt — wenn er überhaupt auftritt — etwas Akzessorisches, eine Begleiterscheinung. Das Zeppelinluftschiff z. B. hat seine Zigarrenform nicht erhalten, um Gefühlswerte zu übertragen, sondern einzig und allein, weil es in dieser Form am leichtesten die Luft durchschneidet. Das Pantheon in Rom dagegen hat seine Kugelform vor allem deshalb bekommen, weil der Raum der Kugel eine Stimmung, ein Symbol, eine seelische Befriedigung ausdrücken und übertragen soll, und nicht, weil das Kugelgewölbe am dauerhaftesten wäre oder aus sonst einem ausschließlich praktischen Grunde. Als ein wesentlicher Bestandteil der bauästhetischen Wahrnehmung sei also das Seelische vorerst ganz allgemein festgestellt.

Die Betrachtung über die Unterschiede zwischen Kunst und Technik gibt eine Brücke zu einer zweiten Eigenart des Architekturästhetischen. Wenn die Baukunst zugleich Technik ist — eine Architektur ohne technische Gegebenheiten gibt es nicht —, so darf sich das künstlerisch Ästhetische, wiewohl es an sich etwas anderes als das Technische ist, keineswegs in Widerspruch zu diesem setzen. Nun könnte man immerhin von einem unvereinbaren Doppelwesen in der Architektur sprechen, von einer Erscheinung, dessen Schönheit sowohl künstlerisch als auch technisch, oder

weder das eine noch das andere wäre, und mit einem ganz neuen Namen, vielleicht als »anhängend« bezeichnet werden dürfte. Man könnte ferner die Architektur mit Aristoteles, Batteux und E. v. Hartmann als eine »unfreie« Kunst erklären oder sie mit Fichte nur unter gewissen Bedingungen, nämlich nur für Bauten, die keinem Zwecke dienen, gelten lassen. Allein alle diese Auswege enthalten Widersprüche in sich selbst. Wirklich zwecklose Bauten gibt es nicht, und wenngleich es im Bauästhetischen nicht auf den Zweck selbst, sondern nur auf dessen sichtbare Ausdruckserscheinung ankommt, so gibt es eben keinen Kunstbau, wo diese Erscheinung vom Zwecklichen nicht vorhanden sein müßte. Die Freiheit ist ferner eine notwendige Voraussetzung aller Kunstentfaltung und schon in dem Begriffe »Kunst« notwendig enthalten. Gegen die Bezeichnung von einer dem Technischen nur »anhängenden« Schönheit in der Architektur spricht — wie später genauer ausgeführt werden wird — die ganz untrennbare Verquickung alles aus dem Technischen in die Erscheinung Tretenden mit dem Künstlerischen schon bei der Entstehung des Architektonischen. Gegen eine Herabsetzung der Architektur zu einer nur »dekorativen« Kunst, wie es manche Ästhetiker tun, spricht die einfache Tatsache, daß beispielweise der Alhambra oder der Akropolis, dem Pantheon oder der Hagia Sophia, der Peterskirche oder der Kathedrale von Amiens eine so überwältigende Wirkung innewohnt wie nur irgend einem anderen großen Werk der Kunst. Es heißt auf die Blindheit oder Unkenntnis der großen Masse rechnen, wenn man einem einseitigen System zuliebe die erhaben gewaltige Architektur zusammen mit Nippes und Ornamenten in das unterste Schubfach einer philosophischen Kommode mit der Aufschrift »Dekoration« abschiebt.

Wenn es sich also bei jenen technischen Bauten, deren Wahrnehmungsinhalte sich zum Unterschied von reinen Zweckbauten als Kunst ausweisen, doch um eine Freiheit, eine Triebkraft handelt, die unabhängig von hemmenden Zweckrücksichten auf das künstlerisch Ästhetische und die selbständige, architektonische Schönheit ausgeht, so ist darin eine weitere Eigenart inbegriffen: nämlich die Autonomie des Bauästhetischen trotz seiner verstandesgemäß technischen, zwecklichen und materiellen Gegebenheiten. Die Autonomie des Architektonischen besteht darin, daß sich das Bauästhetische in seinem Wesen den Gesetzen unterwirft, die in ihm selbst begründet liegen, daß es sich diese Gesetze selbst gibt. Welche Gesetze liegen im Wesen des Baukünstlerischen notwendig begründet?

Es handelt sich bei der Architektur nicht wie meist in der Malerei und Plastik um Abbilden der Eindrücke, die von Realitäten ausgehen, wie bei einem Gemälde, das nur das Bild eines Zimmers darstellt, sondern es handelt sich um die Erscheinung von Realitäten selbst, also nicht nur um die Erscheinung von Abbildern der Realität. Auch der reine Kunstbau — z. B. ein Denkmalbau —

erfüllt als technisches Werk einen Daseinszweck. Der bloße Schein eines Tempels wie eine Fassade aus Putz oder Stuck, ohne tatsächlich benutzbar zu sein, entspräche nicht einem Bauwerk, sondern nur dem Abbild eines solchen. Die Substanz selbst bleibt dabei allerdings, wie schon oft betont, gleichgültig, nicht aber das »Wie«, die Beschaffenheit, die Erscheinung der Substanz. Ist es auch ästhetisch bedeutungslos, ob diese Erscheinung selbst real oder irreal sei, so bleibt es doch für die Beschaffenheit und den Ausdruck der Erscheinung wichtig, daß sie ihren realen Gegebenheiten verstandesgemäß entspricht. Also nicht, daß die Erscheinung selbst wirklich oder unwirklich sei, ist das Entscheidende in dieser grundsätzlichen Frage der Bauästhetik, sondern daß sie trotz aller phänomenalen Unabhängigkeit von Realität und Irrealität sich nicht mit den Gesetzen ihrer technischen Gegebenheiten in logischen Widerspruch setze, und dem Zweck, dem Material und der Konstruktion — freilich immer durch die Brille der phänomenalen Erscheinung — voll und ganz entspreche. Die Gesetze des Zwecks, des Materials und der Konstruktion mögen im technischen Teil der Architektur außerästhetische, naturwissenschaftliche Regeln sein, im Bauästhetischen sind sie von einem anderen Gesichtspunkte aus nicht minder wichtige ästhetische Gesetze, die in ihm notwendig begründet sind. Die Eigenbedeutsamkeit des architektonischen Phänomens besteht eben darin, daß sie den Gesetzen des Verstandes, auf die sich das Phänomen gründet, autonom gerecht wird. Die äußere und innere Zweckmäßigkeit fallen in eins zusammen durch jene Triebkraft, Zielstrebigkeit oder Entelechie, bei welchen Maschine und bildende Kraft als Erfüllung einer schon in sich fertigen Wesenhaftigkeit autonom ineinander aufgehen. Die künstlerische Ausgestaltung der technischen Gegebenheiten ist nicht etwa deren Aufhebung, sondern deren Steigerung. Man ist nicht gezwungen, aus »der Not eine Tugend zu machen«. Das praktisch Verstandesgemäße ist für die Architektur keine Not. Das Gesetz der Schwere z. B. soll nicht bemäntelt oder gar durch Kunststücke scheinbar zu Schanden gemacht werden (wie bei schiefen Türmen), sondern es soll sich frei nach seinen eigenen Gesetzen ausdrücken.

Auch mit der Annahme und dem Ausweg eines gewissen logischen »Instinktes« im bauästhetischen Wahrnehmungsakte kann man diese wichtige Seite der Architektur nicht erklären. Alle Anstrengungen, das Verstandesmäßige aus dem Bauästhetischen zu verbannen, zeugen von dem Bestreben, die Ästhetik der Architektur um jeden Preis in jene hergebrachte, allgemeine Ästhetik hineinzuzwängen, welche lediglich die »Idee in der Erscheinung« oder den »reinen Schein« ohne jeden logischen Beigeschmack anerkennen will. Wenn die Architektur als Technik einen Zweck erfüllt — eine Architektur ohne Technik gibt es nicht — aber doch zugleich »frei« sein muß — eine unfreie Kunst wäre ein Widerspruch in sich selbst —, dann muß sie eben

den Zweck in autonomer Erscheinungsform ausdrücken. Der freie seelische Gehalt des Bauästhetischen ist kein Gegensatz zur phänomenalen Zweckbestimmung und deren logischen Fordernissen des Aufbaues, des Materials und der Technik. Im Gegenteil! Durch die Wesensanalyse, welche von der unmittelbaren Wahrnehmung ausgeht, wird die seelische Eigenart des Bauästhetischen zu einer untrennbaren Einheit des Gefühls und Verstandes ergänzt. Die ästhetische Kraft der Architektur steht und fällt mit ihren praktischen, statischen und materiellen Vorbedingungen. Es muß notwendigerweise neben dem Seelischen auch das Verstandesgemäße als Bestandteil, welcher in der Wahrnehmung begründet liegt, mit anerkannt werden. Das Verstandesgemäße ist also als zweite Potenz des bauästhetischen Wahrnehmungsinhaltes vorläufig programmatisch festzustellen.

Aus der Vereinigung des Seelischen als dem ursprünglichen Kunstsymptom mit dem Verstandesgemäßen als dem Träger der zwecklichen Erscheinungswelt ergibt sich der dritte, selbstverständlichste Bestandteil, welcher im Bauästhetischen enthalten sein muß, nämlich das sichtbar Optische. Das Kunstwerk kann seinen Gefühlsinhalt nur sinnlich übermitteln, nur durch die Sinne in das Bewußtsein eintreten, und in der Versinnlichung besteht zugleich ein Teil jenes Inhalts selbst. Ebenso kann sich die Sichtbarkeit des Zweckes, des Materials und der Technik künstlerisch nur in solchen Erscheinungen kundgeben, welche die ästhetischen Gesetze des Auges anerkennen. Sie sind ja der Dolmetsch zwischen innerem Gehalt und Ausdruck, und der alleinige Weg zum Seelischen geht durch die sichtbare Gestaltung, das Visuelle. Man könnte also nicht einwenden, die Tatsache, daß eine seelische und eine verstandesgemäße Kraft im bauästhetischen Wahrnehmungsinhalt vorhanden sind, sei noch kein Beweis, daß auch das Optische darin ästhetische Qualitäten besitzen müsse. Dieser Einwand ist deshalb hinfällig, weil es in der Baukunst gar keinen anderen Weg gibt, das Seelische und das Verstandesgemäße überhaupt zum Ausdruck zu bringen, als eben durch sichtbare Formen. Wenn also die ästhetischen Gefühle und Gedanken nicht durch die Erscheinungen übermittelt und ausgedrückt werden, sind sie künstlerisch nicht vorhanden. Niemals wird ein Blinder Architektur ästhetisch wahrnehmen und verstehen können.*) Von den feineren Unterscheidungen zwischen Inhalt und Form, dem Optischen als Vermittler und selbständigem Wert wird noch zu sprechen sein. Hier soll das Optische nur ganz allgemein als notwendiger Bestandteil im bauästhetischen Wahrnehmungsinhalt festgestellt werden.

Faßt man zusammen, so ergibt sich: Die Kräfte, welche der architektonische Wahrnehmungsinhalt enthält, sind das Seelische, das Verstandesgemäße

*) Unter »Blinder« muß hier ein Blindgeborener verstanden werden; denn ein anderer kann das verlorene physische Sehen durch ein inneres Schauen der Erinnerung bis zu einem gewissen Grade ersetzen.

und das Optische oder mit anderen allgemeineren Worten: die Tiefe (des Inhalts), die Sachgemäßheit (des Zwecks) und die Vollendung (der Form). Das Bauästhetische hat einen seelischen Inhalt und einen verstandesgemäßen Zweck, soweit sich diese in den Grenzen einer optischen Erscheinungsform auszudrücken vermögen. Bevor an die Einzelanalyse gegangen wird, sei noch auf einige wichtige Eigenschaften, welche allen dreien in gleicher Weise zukommen, hingewiesen.

Die Notwendigkeit, Unzertrennlichkeit und Reinheit von Inhalt, Zweck und Form bei der bauästhetischen Wahrnehmung.

Das eigentlich Künstlerische der Architektur wurde aus ihrer Freiheit, welche über das rein Zweckliche hinaus seelische Empfindungen auslöst, entwickelt. Da aber die Baukunst zugleich Technik ist, müssen sich die technischen Gegebenheiten in autonomer Erscheinungsform mit dem Gefühlsgehalt verbinden, und da endlich diese Erscheinungsform die einzig mögliche Inkarnation von Seelischem und Verstandesgemäßem ist, so kommt als dritte ästhetische Kraft bei der Architekturwahrnehmung das Optische hinzu. Aus dieser Reihenfolge darf man jedoch nicht schließen, daß das Seelische wichtiger als das Verstandesgemäße oder das Optische wäre, oder daß das Verstandesgemäße vor dem Optischen in seiner Bedeutung irgend etwas voraus habe. Ebenso gleichberechtigt und notwendig Freiheit, Autonomie und Inkarnation im Begriffe der Baukunst liegen, sind auch Seelisches, Verstandesgemäßes und Optisches im bauästhetischen Wahrnehmungsinhalte mit Notwendigkeit enthalten. Würde auch nur ein Bestandteil fehlen, so würde es sich nicht mehr um Arckitektur handeln. Beim Mangel des Gefühlsempfindens bleibt nur reine Technik übrig, bei Unterschätzung des Verstandesgemäßen entstehen bestenfalls zeichnerische Phantasien in unglaubhaften Bauformen, wie man sie manchmal in Skizzenbüchern und Zeitschriften als »architektonische Sinfonien« sieht, und bei Vernachlässigung des Optischen bleibt die Konzeption überhaupt im ersten Keime dunklen Träumens stecken.

Wenn man das Bauästhetische nacheinander in seinen gefühlsmäßigen, verstandesmäßigen und optischen Inhalten betrachtet, so muß man sich dabei bewußt bleiben, daß dieses Nacheinander der Betrachtung nur durch eine zerstückelnde Analyse des bauästhetischen Wahrnehmungsgehaltes möglich ist; während die ideelle, technische und sinnliche Harmonie der gegebenen Wahrnehmung ursprünglich ein einheitliches Ganzes, eine vollkommene Unzertrennlichkeit bildet. Seelisches, Verstandesgemäßes und Optisches sind vor der gesonderten Betrachtung Eins. Daraus folgt, daß man durch eine solche notgedrungene Analyse allein weder das Ästhetische schaffen noch als Betrachter vollständig verstehen kann. Sowohl der Künstler wie auch der Beschauer müssen alle jene Elemente zugleich, intuitiv als eine unteilbare Einheit empfinden. Die

Zerpflückung eines vollständigen Wahrnehmungsinhaltes ist kein abschließendes Urteil und kann für jede einzelne Funktion nicht allein bestehen. Sie muß sich in ihren Faktoren wieder zu einer Gesamtheit verschweißen, wobei – wie bei einer tragenden Kette – jedes Einzelglied das wichtigste ist. Darin besteht gerade ein Hauptunterschied der Kunst von Wissenschaft, daß in der Kunst das Werk spontan gegeben ist; während in der Wissenschaft die Erkenntnis diskursiv, mühsam Schritt um Schritt erkämpft werden muß. In diesem Sinne sagte Vischer von der Kunst, das Kind springe wie Minerva in voller Rüstung aus dem Haupte des Künstlers (Ästh. § 397).

Trotz der absoluten Gleichberechtigung von Inhalt, Zweck und Form kann man sehr wohl von einer Dominante, einer Vorherrschaft eines einzelnen Elementes sprechen, je nachdem die eine oder andere Seite dieser Kräfte überwiegt. Damit ist aber keineswegs zugestanden, daß das Ästhetische dann die anderen Eigenschaften vernachlässigen dürfe. Es muß allen drei Richtern: dem Gefühl, dem Verstand und dem Auge notwendigerweise gerecht werden. Echt künstlerisches Walten wird nur dort zu verspüren sein, wo es der stark fühlenden Phantasie gelungen ist, das materiell bedingte Gebilde durch entsprechende Formgebung zu einem beseelenden, geistig freien und autonomen Ausdruck zu erlösen.

Neben der Notwendigkeit und Unzertrennlichkeit der drei Bestandteile eines jeden bauästhetischen Wahrnehmungsinhaltes ist ihre Reinheit von Wichtigkeit. Ebenso wie die ästhetische Zweckgerechtigkeit sich wesentlich von bloßer Technik unterscheidet, so müssen bei der Architekturbetrachtung auch das Gefühlsempfinden und der Formausdruck in ihrer ästhetischen Reinheit gewahrt bleiben. Sie dürfen nicht in Hedonismus oder in Formalismus ausarten. Der Hedonismus und das Streben nach rein formaler Schönheit gehen auf ein Lustgefühl, im Gegensatz von Unlust, aus. Der Genuß im Sinne der Lust ist aber nicht das Ziel des Ästhetischen. Kunst beabsichtigt etwas anderes als ein guter Wein oder ein weiches Bett. Die genauere Unterscheidung der verschiedenen Genüsse gehört zwar in das Gebiet der allgemeinen Ästhetik. In jedem Falle vermeidet man es aber auch hier besser vom »Kunstgenuß« zu sprechen; denn die Fähigkeit, einen Genuß auszulösen, hat, streng genommen, nichts mit ästhetischen Wahrnehmungen gemein. Nicht was die äußere Form und Gestalt an Lustgefühlen beim Betrachter erwecken, sondern was den inneren Gehalt, zu welchem allerdings das Formgewand ein wesentlicher und notwendiger Dolmetsch ist, ausmacht, soll sich im Ästhetischen kundgeben. Eine deutlichere Unterscheidung vom bloßen Genuß und ästhetischer Wahrnehmung erhellt auch sofort aus einer Untersuchung der Wahrnehmungssinne. So hat man mit Recht eine Scheidung der höheren Erkenntnissinne: Gesicht und Gehör von den tieferen Verteidigungssinnen: Geschmack und Geruch vorgenommen;

der Tastsinn steht dabei in der Mitte. Ästhetiker wie Hegel, Hartmann und andere haben die niederen Sinne ganz von der Ästhetik ausgeschlossen, weil sie im Gegensatz zu den höheren Fernsinnen nur Kontaktsinne seien, die auf die Begierde und das Stofflichkeitsgefühl abzielten. Dieser vollständige Ausschluß von Geruch, Geschmack und Tastsinn geht aber bei der Architekturwahrnehmung vielleicht zu weit. Zugegeben, daß Geruch, Geschmack und Tastsinn mehr grobsinnlicher Natur sind und sich vorzugsweise an die materielle Seite der Dinge wenden — während die geistigen Organe des Gehörs und Gesichtes zugleich Vermittler ideell freier Werte sind — zugegeben ferner, daß die Vorstellungsbilder von Geschmack und Geruch im Vergleich zur Gesetzmäßigkeit der höheren Sinne schwach sind: so schließt das doch nicht aus, daß durch den Tastsinn z. B. das geistige Sehen gesteigert, durch den Geruch eine ästhetische Stimmung erhöht werden kann. Die taubstumm blinde Amerikanerin Helen Keller spricht von solchen künstlerischen Empfindungen, Erscheinungen der sogenannten Synästhesie geben davon Zeugnis. Freilich nicht das sinnlich Ertastete an sich ist dann das ästhetische Wahrnehmungsresultat, sondern das dadurch innerlich Erschaute und Erlebte. So kann beispielsweise der feine Geruch edler Holzarten in einem vornehmen Innenraum der ästhetischen Phantasie Anregungen geben. Semper glaubte sogar, der aromatische Geruch des Harzes, mittels welchem die griechischen Tempel bemalt wurden, sei ein beabsichtigt ästhetischer Reiz gewesen. Külpe bemerkt in seinen Vorlesungen über Ästhetik, daß zum Inbegriff einer Markthalle unbedingt die mannigfachen Gerüche der Waren gehörten. Die niederen Sinne können also jedenfalls einen ergänzenden Beitrag zum ästhetischen Wahrnehmungsinhalt liefern und sind nicht grundsätzlich auszuschließen. Die Reinheit des ästhetischen Gehaltes wird nicht durch die niederen Sinne beeinflußt, solange sich diese ganz der Idee mit allen Forderungen des Ästhetischen unterordnen, solange durch die Sinne nichts in den Körper des Betrachters hineingenommen wird, d. h. solange die vom Sinn erfaßten Eigenschaften vollkommen dem ästhetischen Wahrnehmungsinhalte verbleiben. Sobald man also z. B. den Geruch an einem Bauwerk in sich eintrinken, sich an ihm berauschen würde, wäre es kein ästhetisches Verhalten, sondern ein außerästhetisches, lustbetontes Genießen an der eigenen Körperempfindung. Wenn man dagegen den Wahrnehmungsinhalt selbst mit seiner Begleiterscheinung des Geruches ästhetisch betrachtet, können dem Geruch und analog auch dem Tastsinn sehr wohl eine gewisse ästhetische Bedeutung zukommen, ohne die Reinheit der Gesamtwahrnehmung zu beeinträchtigen.

Übersicht.

Damit ist die Eigenart des Bauästhetischen nach Quantität und Qualität in großen Umrissen gezeichnet. Bevor auf die drei Hauptelemente im besonderen näher eingegangen wird,

mag eine kurze Umschau über den bereits zurückgelegten Weg und das noch vorliegende Ziel Aufschluß geben. Drei Wahrnehmungswege sind klar vorgezeichnet und laufen parallel nach der gleichen Richtung. Auf dem Wegweiser der einen steht: »Seelischer Wahrnehmungsgehalt«, auf dem andern: »Verstandesgemäßer Wahrnehmungsgehalt« und auf dem dritten: »Optischer Wahrnehmungsgehalt«. Alle drei kommen und ergeben sich aus der Eigenart des Ästhetischen bei der Architekturbetrachtung, und diese Eigenart ist wiederum abgeleitet aus der Aufgabe und Methode der Ästhetik. Man müßte nun eigentlich die vorliegenden drei Wege, in welchen die Aufforderung zur Analyse ihrer Normen enthalten ist, zu gleicher Zeit und im gleichen Tempo beschreiten. Man müßte einen Wagen, ein Gefährte bauen, das auf jeden Weg ein Rad setzt und gleichmäßig vorrückt. Da dies nur bildlich möglich ist, wird man das Gleichzeitige bewußt durch ein Nacheinander ersetzen müssen, um schließlich wieder in einem gemeinschaftlichen Ziel einzumünden. In diesem gemeinsamen Ziel, d. h. in der Synthese der vorher analysierten Teile des Architekturästhetischen, liegt allein die wahre Eigenart der Baukunst. Nur die Synthese kann dem eigentlich künstlerisch Schöpferischen ganz gerecht werden. Die dreiteilige Marschrichtung wird zum »Wesen der Architektur« führen, womit die theoretische Untersuchung beendet und das Übrige einem angewandten, praktischen Teil überlassen werden soll.

Theoretischer Teil

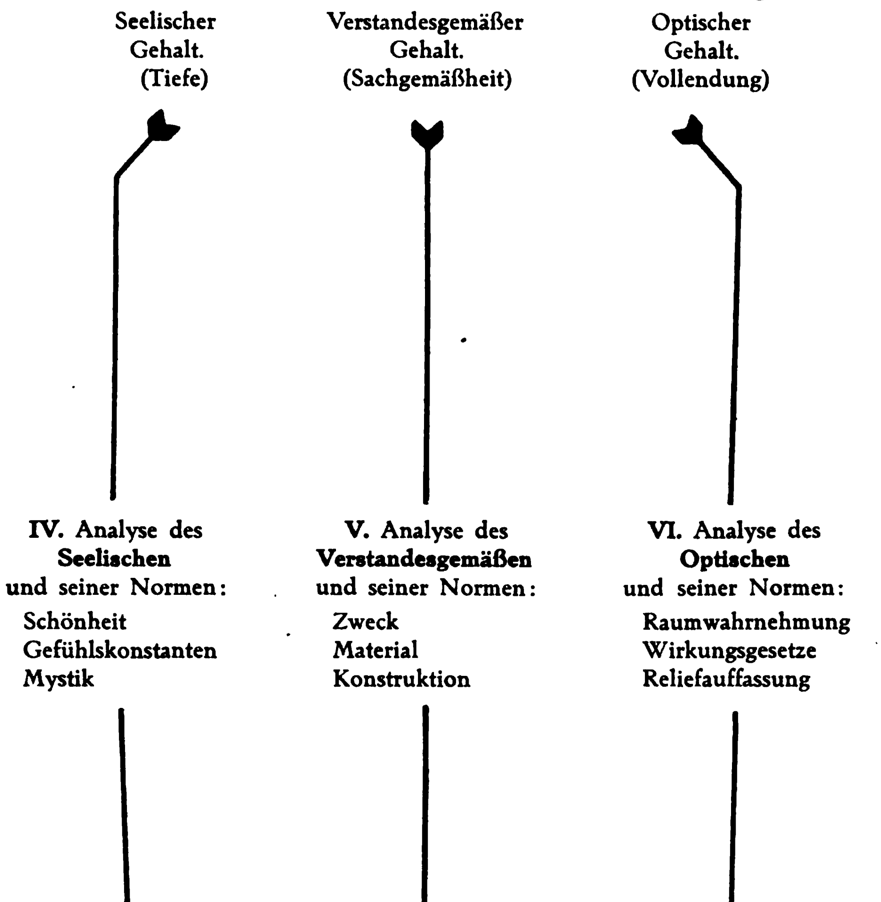
I. Aufgabe der Kunsttheorie:

Ästhetik. — Geschichte. — Stillehre.

II. Methoden der Ästhetik:

Phänomenale Analyse. — Normative Prinzipienaufstellung. — Methaphysik

III. Eigenart des Ästhetischen bei der Architekturbetrachtung:



VII. Wesen der Architektur:

Raummäßigkeit. — Architektur, Plastik und Malerei. — Konkavität, Städtebau.

Viertes Kapitel

Seelischer Wahrnehmungsgehalt und seine Normen

Schopenhauer betrachtete einmal die Schönheit des Weibes unter dem ausschließlichen Gesichtspunkt realen Zweckes und kam zu dem Ergebnis, daß das Weib in seinem Gesamtorganismus das vollendete Werkzeug zur Erhaltung der Gattung sei. Ebenso wie die natürliche Schönheit des Weibes kann man die technische Schönheit der Architektur ausschließlich nach dem Ausgleich von Stütze und Last, von Zug und Druck, vom Standpunkt ihres Werdens und ihrer Daseinsmöglichkeit aus beurteilen. Diese rein praktische Zweckmäßigkeit und die ihr anhaftende Schönheit ist sicher sehr bedeutungsvoll, sie ist »conditio sine qua non«, aber man darf bei ihr nicht stehen bleiben. Die ökonomische Haushaltung, mit einem Minimum von Kraftaufwand ein Maximum von Zweckerfolgen zu erreichen, gehört in die genetische Entwicklungslehre der Kunst und ist nicht ausreichend für ihre *Wesensdefinition* im höheren Sinne, nämlich als Kultursystem. Zugegeben, der Mensch — auch der höchst differenzierte — habe sich aus dem Tiere, aus der Pflanze und so weiter entwickelt, so besteht doch in dieser geschichtlichen Entwicklung nicht sein Wesen, und das eigentlich »Menschliche« ist im Kern nicht von einer naturhistorischen Abstammungsreihe herzuleiten. So ist auch in der Kunst das eigentlich »Ästhetische« nicht aus ihrer Entstehung zu erklären. Im Zeitenlaufe der langen Kette von Vererbungen und unnachprüfbaren Vermannigfaltigungen ist ein rein Ideales »ohne Interesse« — richtiger ohne Interessiertheit; denn Interesse hat man an den ästhetischen Werten sehr wohl — zu dem ursprünglichen, praktischen Zweckinhalte *dazu*gekommen. Der eigentliche Zweck wurde selbstverständlich, wenn auch nicht vergessen oder gar bedeutungslos, wo der ästhetisch seelische und geistige Empfindungsgehalt in den Vordergrund trat, und es entstand jene »Zweckmäßigkeit ohne Zweck«, wie Kant die Schönheit der Kunst bezeichnete. *Mit dem Seelischen schlich sich das ästhetisch Künstlerische in das vorher nur zweckhafte Gebilde des Menschen hinein.*

Die Allgemeinheit, Unerschöpflichkeit und Relativität des Seelischen bei der ästhetischen Wahrnehmung.

Jeder Bau, auch der geringfügigste, kann einen Gefühlswert in sich schließen. Eine Hundshütte sogar vermag eine gemütvolle Note in den Gesamteindruck eines Bauerngehöftes zu bringen, ein Lagerschuppen kann durch seine bloßen First- und Trauflinien für die Betrachtung den Eindruck des »Hingelagerten« erwecken, ein Wartehäuschen ist — durch Sehenlassen seiner Bänke z. B. — imstande, bei der Betrachtung das Empfinden der Ruhe ästhetisch wachzurufen. Kurz es gibt wohl kein architektonisches Gebilde, dem nicht eine Seele eingehaucht werden könnte. Die Möglichkeit einer Beseelung der Erscheinungen baulicher Gebilde ist allgemein. Dabei ist die Bestimmung eines Baues nicht ausschlaggebend für die Geeignetheit und den Grad seiner stimmungsvollen Ausbildung. So kann ein Wolkenkratzer höhere Gefühlswerte enthalten als eine moderne Sektenkirche.*)

Wollte man nun aber alle Wahrnehmungsinhalte architektonischer Werke, groß und klein, nach ihrer »Seele« absuchen, um damit genauere Gesetzmäßigkeiten zu verbinden, so würde man sehr bald auf unüberwindliche Hindernisse stoßen. Die Gefühlsleiter des Bauästhetischen ist unerschöpflich, d. h. sie läßt sich nicht in feste Grenzen ein für allemal eindämmen. Wie sollte man nur z. B. die unübersehbare Buntheit der Erscheinungen festlegen bei: Heimatkunst und Eklektizismus, Stilsucht und unbewußtem Schaffen, Sucht nach Zweckhaftigkeit und Romantik, Eingehen auf die Natur und bewußtem Willen gegen die natürliche Umgebung, Materialstil und Streben nach Individualität usw. Wenn man durch die Straßen Pompejis wandert, so ist der wahrgenommene Eindruck noch einheitlich harmonisch, klar und logisch, nach einem Schnitt und aus einer Kulturidee geboren. Heutige Städte dagegen sind oft ein Tandelmarkt vieler Zeiten und Menschen, Bildungsstufen und Einzelströmungen. Auch sie haben ihre Seele und Stimmungswerte, aber ungleich verwickeltere und unentwirrbarere. Jeder hat etwas gegeben, jeder hat etwas genommen. Und keiner ist dem anderen gleich weder in seiner Wahrnehmungsmöglichkeit noch in seiner Wahrnehmungsfähigkeit.

Zu der Verschiedenheit der seelig ästhetischen Empfindungsinhalte an sich kommt noch die Mannigfaltigkeit der Wahrnehmungsurteile verschiedener Zeitepochen und deren Einfluß auf die Nachkommen. Wenn man im Homer vom hohen Männersaale liest und sieht dann ähnliche »Hallen« in Tiryns oder Mykene wirklich mit Augen, oder wenn man von

*) Andrerseits muß man aber einräumen, daß nicht alles, was an einem baulichen Gebilde ästhetisch wirkt, zugleich künstlerisch ist, es kann z. B. auch naturästhetisch sein. Den Maßstab hiefür kann nur die Einheit mit den verstandesgemäßen und optischen Eigenschaften eines Wahrnehmungsinhaltes geben.

zeitgenössischen Sängern von den Palästen Karls des Großen hört und besucht dann eine solche Pfalzburg mit ihren primitiven Gemächern, kann man arg enttäuscht werden. Die Phantasie hat sich das alles nach der Beschreibung großartiger vorgestellt, und die Schilderungen bezeugen, daß jene Bauten von den Zeitgenossen ganz anders nach ihrem seelischen Gehalte eingeschätzt wurden als heute. Wenn man dagegen die Alhambra der Mauren oder die Palastbauten des Palatin an Ort und Stelle in Augenschein nimmt, werden die mitgebrachten Erwartungen geblendet von der hohen Pracht und seelischen Intensität solcher Bauschöpfungen. Und doch sind dem Mauren die Märchen-welten von Granada nicht großartiger erschienen als dem mittelalterlichen Sänger die Bauten Karls des Großen. Vom Zeit- und Stilgewand ist bei diesem Vergleich ganz abgesehen. Nur die Stärke der Gefühlswahrnehmung soll damit gemeint sein.

Ja man kann an sich selbst innerhalb verhältnismäßig kurzer Zeit die Probe der wandelbaren *Relativität* der Gefühlswertung machen. Wenn man an die Straße, das Haus, den Hof und Garten zurückdenkt, wo man als Kind spielte und die man seit Jahren nicht mehr betreten hat, so taucht das alles in der Erinnerung in dem Lichte auf, wie man es als Kind in sich aufnahm: groß, weiträumig, reich und wechselvoll. Und betritt man dann unvermutet jene Plätze der Kindheit wieder, so ist man oft erstaunt ob ihrer Einfachheit und Trivialität. Es ist, als wäre alles zusammen-geschrumpft, wäre kleiner und nichtssagender geworden. Was damals die kindliche Phantasie als groß und bedeutend aufgenommen hat, erscheint nach Zeiten, in welchen man sich an noch Größeres und Bewegteres gewöhnt hat, nichtig und kleinlich, wenn auch vielleicht nicht wertlos und uninteressant. Freilich, nicht jeder wird gerade solche Erinnerungen haben, das hängt von seinen Aufenthaltsorten, seiner Eindrucksfähigkeit und vielem anderen ab. Aber sicher werden sich bei jedem Menschen mit dem Wechsel des Alters andere Aufnahmebedingungen für die architektonisch seelischen Wahr-nehmungsinhalte herausbilden. Wie wäre es sonst auch möglich, daß der eine sagt: »Ich könnte nirgends anderswo als in der Großstadt leben«, während der andere behauptet: »Nur auf dem Lande oder in der Klein-stadt kann ich mich zufrieden finden; Berlin ist überhaupt keine Stadt, es ist nur ein Haufen Steine«. Man darf nicht verkennen, daß solche oder ähnliche Aussprüche keine rein bauästhetischen Urteile sind. Zweifellos aber wechseln die architektonischen Empfindungsinhalte nicht nur bei verschiedenen Völkern und Zeiten, sondern auch nach Individuen, Situationen, Lebens-altern usw., veranlaßt durch die Mannigfaltigkeit und Reihenfolge von Ein-drücken, die das Leben jedes Einzelnen mit sich bringt. *Der seelische Empfindungsgehalt in bauästhetischen Wahrnehmungen ist im allgemeinen nur von relativer Gültigkeit.*

So ist es sicher falsch und ungerecht, ohne weiteres alles sichtbare architektonische Menschenwerk um sich herum, soweit es Überlieferung vergangener Kulturen und anders geartetes, aber berechtigtes Empfinden darstellt, nur von seinem gegenwärtigen, vermeintlich allein gültigen Standpunkt aus zu beurteilen und alle dabei auftauchenden Gefühle zu Worte kommen zu lassen. Man wäre vielmehr gezwungen, sich möglichst in die Zeitumstände der Entstehung all dieser Gebilde zurückzuversetzen und müßte vor allem die damalige Kunstabsicht, den Kunstwillen ihrer Schöpfer ergründen. Solche Forderungen würden aber mehr zu stilkritischen als ästhetischen Forschungen und Erkenntnissen führen. Statt sich in zusammenfassenden Gesetzen zu verdichten, würden sie sich zu zahllosen Einzelerscheinungen verästeln. Wegen ihrer Universalität und engen Verknüpfung mit dem Menschenleben ist die Architektur als gleichbedeutender Ausdruck des ständig fließenden Lebens sehr veränderlich und in dieser Beziehung auch vergänglich. Bei Berücksichtigung aller möglichen subjektiven Regungen würde hier die psychologische Zergliederung ins Uferlose geraten. Gerade was bei der Kunstwahrnehmung am tiefsten bewegt und anzieht, ist einer wirklich erschöpfenden, beschreibenden Darstellung am unzugänglichsten. Durch die enge Verknüpfung psychologischer Wahrnehmungen mit Verstandesgemäßem und Formalem wird diese Lücke zum Teil überbrückt werden, und man dürfte vielleicht noch am sichersten im Zusammenhang mit den zwecklichen und formalen Bestandteilen des Bauästhetischen über ihren seelischen Gehalt Aufschluß erlangen. Die Gesetze des Seelischen, welche das Optische und Verstandesgemäße bis zu hohem Grade in sich schließen, sind in der Ästhetik vielfach unter den »Kategorien« des Schönen, Charakteristischen und Erhabenen zusammengefaßt worden. Auf dem Umweg über sie kann man zu bezeichnenderen Konstanten des Seelischen in der Architekturwahrnehmung gelangen.

Das Schöne, das Charakteristische, das Erhabene.

Schönheit, Charakter und Erhabenheit einer architektonischen Schöpfung beziehen sich in ihrer allgemeinen Bedeutung auf den gesamten Wahrnehmungsinhalt des Bauästhetischen. Trotzdem können sie gerade zu diesem Kapitel wertvolle Aufschlüsse geben. Die Abwandlungen des Schönen liegen in dem Kampfe von Idee, Zweckausdruck und formaler Erscheinung begründet. Immer aber bleibt das Ideelle, also das, was sich vorzugsweise gefühlsmäßig mitteilt, das Herrschende. Einen objektiven Begriff von Schönheit gibt es nicht, wie schon eingangs erwähnt. Auch diese Tatsache und ihre Folgerungen machen das Schöne zu psychologischer Betrachtung besonders geeignet.

Die Schönheit, wie sie Vischer mit den Gegenpolen im Schönen, nämlich dem Tragischen und Komischen, als Materie der allgemeinen Ästhetik behandelte, kann bis zu einem gewissen Grade auch auf die Architektur

angewandt werden, wenn man das Schöne so weit faßt, daß alle seine Abwandlungen mit inbegriffen sind, daß also z. B. auch das Erhabene und das Charakteristische als »schön« im ästhetischen Sinne angesprochen werden können; während das Charakterlose als nichtschön ausgeschlossen bleibt. Alle möglichen Eigenschaften des Bauästhetischen sind dann bestimmte Formen des einen »Schönen« und dieses wird der einzige Maßstab, so daß die Kritik nicht erst darüber entscheiden muß, ob es die Norm des Charakteristischen oder Erhabenen an einen Gefühlsinhalt anlegen soll. Sie urteilt nach Gesetzmäßigkeiten der Schönheit allein, aber im weitesten Sinne. Das Komische, welches Vischer als den einen Pol im Schönen annimmt, geht zwar ganz über den Bereich architektonischer Ausdrucksmöglichkeiten hinaus, aber sicher kann man — die Schönheit als Mittelpunkt nehmend — von einer dem Erhabenen entgegengesetzten Richtung, nämlich einem Idyllischen, Genremäßigen, Gemütlichen, Niedlichen im bauästhetischen Wahrnehmungsinhalte sprechen. Darnach wird — entsprechend Vischers »Wissenschaft des Schönen« — im Schönen der harmonische Ausgleich der Idee mit der Erscheinung bestehen, im Erhabenen die Idee über die sinnliche Erscheinung gesteigert werden und über sie hinausgreifen; während sich das Charakteristische der Idee in gewissem Grade widersetzt und seinen Ausdruck mehr im Individuellen, sinnlich Reizenden und relativ Zufälligen sucht. Die Leiter der Abwandlungen ist im Bauästhetischen verhältnismäßig beschränkt. Sie geht vom Zentrum des Schönen nach der Richtung des Tragischen nur bis zum Erhabenen, nach der Richtung des Komischen nur bis zum Charakteristischen.*)

Das Schöne an sich stellt also den harmonischen Ausgleich von Idee und Erscheinung dar, oder ist mit anderen Worten — da Idee die Einheit von Natur und Geist, Objekt und Subjekt, voraussetzt — die erfüllte Harmonie von Inhalt, Zweck und Form in der architektonischen Betrachtung. Zum Zustandekommen der architektonischen Schönheit ist die volle Gegenwart der Gattung im besonderen Wahrnehmungsinhalt notwendig. Das

---

*) Das Häßliche, welches mit in die ästhetischen Modifikationen des Charakteristischen fällt, ist im allgemein künstlerischen Wahrnehmungsinhalt nur vorübergehend als Kontrastmittel erlaubt. Es ist abhängig von der Zeitdauer und soll nicht zulange oder gar ausschließlich wirken. Deshalb kann man vom Häßlichen wohl in der Dichtung und Musik, auch noch bis zu gewissem Grade in der Malerei und Plastik, die man nicht ständig vor Augen hat, Gebrauch machen, von der Architektur jedoch, der ständigen und bleibenden Folie des Menschenlebens, ist es auszuschließen. — Der Baukunst humoristische Wirkungen anzudichten, ist wohl etwas gesucht. Charlotte Herder meinte z. B., der Geist Erwin von Steinbachs, des vermeintlichen Erbauers des Straßburger Münsters, sei in Jean Paul wiedergekommen, auch jener sei Humorist gewesen. — H. Cohen verwechselt seinem System zuliebe Architektur mit Plastik, um den Humor in der Baukunst nachzuweisen (»Ästh. d. r. Gefühls«, 2. Bd., S. 237).

Individuelle verewigt sich durch das allgemein Menschliche im teleologischen Zusammenhang mit der objektiven Weltidee. So sagte Schinkel — zwar mit einem ethischen Nebengedanken —, das Schöne sei erzeugt durch die Freude an eigener Betätigung im harmonisch, sittlichen Gefühl der Weltanschauung und im Gefühl des Göttlichen in der Welt (»Aus Schinkels Nachlaß« III, S. 348). Die Architektur in ihrer starren, vornehmen Ruhe, welcher schon die Erscheinung ihrer stofflichen Materie einen gewissen Ernst und eine beschränkte Zurückhaltung auferlegt, ist somit sehr geeignet, Trägerin der Schönheit zu werden; während in den anderen bildenden Künsten eine Darstellung idealer, reiner Schönheit ohne jeden charakteristischen Zug leicht schal und langweilig wirken kann. Die Reinheit des Stils und dessen von allen Zufälligkeiten befreiten Formen dürfen freilich auch bei der Architektur nicht zu einer hohlen Schönheit herabsinken. Man versteht unter Schönheit nicht bloße Formenharmonie, vor allem nicht Reize, die durch außerästhetische Ursachen oder andere Lebensinteressen verlocken, sondern eine Offenbarung von Werten, die in einer ideellen Weltanschauung begründet liegen und nur aus dieser heraus verstanden werden können. Auch der scheinbar oft nur formal wirkenden klassischen Kunst liegt eine solche zugrunde, die ihr erst Wert verleiht. Das beste Beispiel ist der griechische Tempel mit seiner vollendeten, wie vom Himmel herabgefallenen Harmonie, und man kann es immerhin verstehen, daß ein Enthusiast wie Bötticher die allmähliche Entwicklung jener griechischen Bauelemente für ganz unmöglich gehalten hat. Ein solches Wunder schien ihm nur durch eine plötzliche, spontane Offenbarung faßbar.

Vermindert sich im Schönen das Ideelle und steigert sich das Sinnliche, so entsteht daraus das Charakteristische. Setzt das Schöne eine einheitliche, streng gebundene Weltanschauung voraus, so wird das Charakteristische mehr der Ausdruck einer Zeit werden, in welcher sich verschiedene Weltanschauungen kreuzen, in welcher die herrschenden Strömungen überhaupt nicht mehr zu einer Einheit gefaßt werden können, wie dies z. B. in der Gegenwart der Fall ist. Selbstverständlich spielen gerade hier die vervielfältigten Bedürfnisse und Zweckforderungen der Zeitepoche eine große Rolle. Oberstes Gesetz bleibt beim Wahrnehmungsinhalt des architektonisch Charakteristischen jedoch immer, daß das Allgemeinmenschliche, das objektiv Absolute, durchschimmere und mitgefühlt werde. Die Hingabe ans Individuelle muß sich vereinen mit dem richtigen Sinn für die höhere Gattung. Wenn man z. B. ein künstlerisch vollendetes Rathaus sieht, so muß man in der Erscheinung die Architektur der Zeit erkennen, es muß im besonderen Einzelfall das allgemein Typische, jenes allen gemeinsame Unsinnliche, mit eingeschlossen sein. Der Gattungsbegriff »Rathaus« oder »Kirche«, »Schule« usw. muß den ganzen Anblick dabei beherrschen, d. h. alle Teile des Bauwerks müssen sich dem Typus unterordnen. Es genügt also nicht, im Hauptcharakter das Richtige getroffen

zu haben, sondern alle Details müssen diesen im gleichen Sinne steigern. Dabei ist das Typische selbstverständlich nicht in jedem Falle das gleiche, sondern wird sich wieder vielfältig abstufen. Das Rathaus für eine große Stadt ist ein anderes wie für eine kleine. Der Italiener hat einen anderen Rathaustyp wie der Deutsche. Ein Rathaus des zwanzigsten Jahrhunderts hat andere Bedürfnisse und ein umfangreicheres Bauprogramm zu erfüllen wie ein solches des sechzehnten Jahrhunderts. Kurz, das Typische muß sich immer mit dem Individuellen zu einem Ganzen vereinigen und darin besteht dann erst das Charakteristische. Ein Wohnhaus z. B. wird in seinem Charakter sowohl durch die Rasse und Nationalität, als auch durch die soziale Bedeutung und Stellung seines Bewohners bestimmt werden. Das Haus des Chinesen ist ein anderes in seinem Stimmungswert wie das des Deutschen. Das Haus des Arbeiters ist verschieden von jenem des Bürgers, des Patriziers, des Fürsten, des Königs. In solchen und ähnlichen Aufgaben liegen dann die unzähligen Möglichkeiten zum Ausdruck des individuell Reizvollen, Gemütlichen, Genremäßigen, Niedlichen, Biederen, Derben, aber auch Bizarren, Steifen, ja Grotesken.

Vermindert sich im Schönen die Bedeutung des sinnlich Formalen und steigert sich das Ideelle, so entsteht daraus das Titanische, das Erhabene. Vom Schönen zum Erhabenen ist ob des monumentalen Grundtypus der Architektur oft nur ein kleiner Schritt. Es wird dort zum Ausdruck kommen, wo etwas Zentrales, allgemein Großes, Seltenes und Bedeutsames, eine ganze Weltanschauung verräumlicht werden soll. Das Erhabene braucht keine sinnlichen Maßstäbe und kann in seiner Wirkung über alles Maß und über alle Zahl hinausgehen. Wie kann man aber das Erhabene in der architektonischen Wahrnehmung, das Werk eines Genius, überhaupt verstehen? Kant gab in der »Kritik der Urteilskraft« (§ 23 ff.) hiefür ungefähr folgende Erklärung. Bedeutet das Schöne einen harmonischen Ausgleich von Sinnlichkeit und Verstand in der Einbildungskraft, so besteht das Wesen des Erhabenen in einer Angemessenheit des Kunsteindrucks auch zum übersinnlichen Teil in unserer Natur. Beim Anblick der Pyramiden z. B. dürfen wir weder zu nahe an sie herantreten noch zu weit davon entfernt sein, um »die ganze Rührung von ihrer Größe zu bekommen« (S. 87); denn entweder kann man nur das Detail oder nur die Gesamtform fassen. Ein ähnliches Gefühl überkommt uns im Innern der Peterskirche in Rom. Zum Eindruck des Erhabenen gelangen wir – nach Kant – dadurch, daß wir zuerst mit einem Gefühl der Unlust unsere Unzulänglichkeit der sinnlichen Anschauung empfinden, dieses Gefühl der Unzulänglichkeit aber dann überwinden durch unser übersinnliches Vermögen der Vernunft. Das Bewußtwerden unseres vernünftigen Übergewichtes über jene Gewalt erhebt uns innerlich und löst das Gefühl des Erhabenen aus. Ähnliches scheint

Wilhelm Wundt gemeint zu haben, indem er der Architektur »religiöse« Stimmungswerte beilegte. Vischer sah das Erhabene der Baukunst außer anderem in einer gewissen Unbegrenztheit, Undeutlichkeit und Dunkelheit. Er sagte: »Eine bedeutende gothische Kirche ist schon bei vollem Tageslichte durch ihre Construction und ihre gedämpfte Beleuchtung erhaben, doch kann das Auge bei Einzelheiten verweilen, die dem Eindrucke des Schönen das Übergewicht verschaffen; man trete aber in der Dämmerung ein, so kann ein ganz ungemeiner, rein erhabener Eindruck gar nicht ausbleiben. Gothische Türme, wie der Straßburger und der Stephansturm stehen im Mondlichte noch gewaltiger als im Sonnenlichte wie Symbole einer ernsten Geisterwelt vor uns. Die Sache ist einfach: im ungewissen Mondlichte, in der Dämmerung verschwinden die Gränzen und daher ist der Eindruck des Gränzenlosen entschiedener« (»Über das Erhabene und Komische«, 1873). Diese Ausdeutung Vischers vom Erhabenen in der Baukunst ist im Vergleich zu jener Kants nicht so überzeugend. Man hat vor einer Pyramide oder der Peterskirche sicher nicht das Gefühl der Undeutlichkeit oder Dunkelheit. Jene unbestimmten Dämmerungsstimmungen gehören vielmehr in das Gebiet der Naturästhetik, wo die Erscheinungen des Lichts und der Luft eine ungleich wichtigere Rolle spielen als in der Bauästhetik. Näher der Kant'schen Definition stand Schopenhauers Meinung, wenn er den Eindruck der Peterskirche in Rom und der Paulskirche in London also beschrieb: »Das Gefühl des Erhabenen entsteht hier durch das Innewerden des verschwindenden Nichts unseres eigenen Leibes vor einer Größe, die andererseits selbst wieder nur in unserer Vorstellung liegt und deren Träger wir als erkennendes Subjekt sind.« Manche Gegenstände unserer Anschauung erregen den Eindruck des Erhabenen nach Schopenhauer sowohl vermöge ihrer räumlichen Größe, als auch ihres hohen Alters. Der Art sind hohe Berge, ägyptische Pyramiden, kolossale Ruinen usw. — Verwandt dem Erhaben ist das Imposante, das durch seine Wortbedeutung gerade für die Architektur bezeichnend ist. Der Seele des Betrachters wird etwas »aufgelegt«, der Eindruck des Baues lastet auf ihr.

So ist besonders das Erhabene mit allen seinen Nebenbedeutungen in der bauästhetischen Wahrnehmung geeignet, von der Unzulänglichkeit einer genetischen Entwicklungslehre, von welcher in der Einleitung zu diesem Kapitel ausgegangen wurde, als einer normgebenden Ästhetik zu überzeugen. Niemals kann eine solche oder ähnliche Theorie — sei es im Semper'schen oder Schmarsow'schen Sinne — das Gefühl des Erhabenen im bauästhetischen Wahrnehmungsinhalte erklären. Die Betrachtung nach seelischen Gesetzmäßigkeiten wird hier unentbehrlich. Ebenso wie aus der Wirkung des Erhabenen könnte man aus dem Wesen des »Genies« auf die Einseitigkeit einer Ästhetik, die nur vom Objekt ausgeht, schließen. Die letzteren Probleme sind vorzugsweise metaphysischer Art.

Die Gefühlskonstanten nach Höchstleistung, Raumleistung und Sicherheitsleistung.

Aber auch aus dem unmittelbaren, seelischen Wahrnehmungsgehalt des Bauästhetischen kann man bestimmte, grundlegende Elemente herausanalysieren, sobald man sich nur darauf einstellt und sich nicht durch jedwede beliebige psychologische Regung zu weitschweifigen Folgerungen verleiten läßt. Die richtige ästhetische Einstellung ist bei der Analyse des seelischen Wahrnehmungsgehaltes ungemein wichtig. So wechselvoll und ungleich auch die Eigenart der bauästhetischen Wahrnehmungsgefühle im Einklang mit dem Zeitgeist, der Situation und der Person im allgemeinen sein mag, so sind doch gewisse grundlegende Quellen immer die gleichen. Es ist gerade die Aufgabe der Ästhetik, nach dem Gemeinsamen, den Konstanten zu suchen; während die nur zeitlichen und rein persönlichen Veränderungen vorzüglich in das Gebiet der Kulturgeschichte und Psychologie zu verweisen sind. Es handelt sich also in der angewandten Bauästhetik weniger um die vielgestaltete Gefühlsskala vergangener Zeiten und verschiedener Menschen in mannigfachen Situationen. Man muß hier vielmehr versuchen, ungeachtet des stilistischen Gewandes und der persönlichen Auffassung, gleichbleibende Gefühlsurteile aus den Wahrnehmungsinhalten der Architektur herauszuanalysieren und ihre Eigenart, Bedeutung und Grenzen zu erkennen.

So sehr sich auch die Objekte der Kunst und die Subjekte der Betrachter in ständigem Wechsel ändern mögen, so besteht doch im Modus, wie sie in der Wahrnehmung zusammenwirken, etwas Beständiges seelischer Natur, was für die Urteile gewisse Maßstäbe liefert. Für den Griechen war sein Tempel der Inbegriff architektonischen Gefühlswertes, für den gotischen Baumeister die Kathedrale. So wenig Peripteros und Kathedrale, Grieche und mittelalterlicher Bürger auf die nämlichen Vergleichsstufen gebracht werden können, so sind sie sich doch darin gleich, daß beide ihren architektonischen Gefühlsmaßstab im Hinblick auf das jeweilige Schönheitsideal, also hinzielend auf die Höchstleistung der Zeit angelegt und nach dieser Norm bestimmt haben. Es ist damit durchaus nicht etwas Historisches gemeint, sondern etwas rein Ästhetisches, das durch die Art und Weise zustande kommt, wie es sich auf das Zeitliche und Örtliche, von denen ja äußerlich alles Ästhetische bedingt wird, abspiegelt. Das seelische Gefühlsempfinden im bauästhetischen Verstehen und Urteilen stellt seinen Wertmaßstab nach der Höchstleistung*) ein, welche einer Zeit und einem Ort künstlerisch am vollendetsten adäquat wird. Die Renaissance ist davon keine Ausnahme, wenn sie auch eine Sonderstellung einnimmt. Sie wollte zwar

*) Um Irrtümern vorzubeugen, sei hier ausdrücklich betont, daß »Höchstleistung« hier nur unter dem Gesichtswinkel des Seelischen gemeint ist.



römisch beziehungsweise griechisch bauen. Das seelische Verlangen nach neuen baulichen Werten, welche sich seit den Griechen und Römern selbstverständlich geändert hatten, war jedoch gesünder und kräftiger als bloßer Nachahmungstrieb. Und so entstand aus dem neuen Gefühlsvermögen trotz des theoretischen Glaubens an das griechische Ideal ganz von selbst eine neue Norm, die den zielgebenden Maßstab vorschrieb. Jene Zeiten dagegen, welche künstlerisch schwach und gefühlsarm waren, haben in ihrem gleichen Bestreben, frühere Stile zu bauen, inhaltlose Werke geschaffen. Es kommt also nicht etwa darauf an, einem historischen Ideal als vorschwebender Höchstleistung nachzustreben, sondern vielmehr in der originalen Neubelebung und Weiterbildung sich den Gefühlsmaßstab ständig neu zu schaffen. Die einzelnen Stilformen sind dabei nur von mittelbarer Bedeutung gegenüber der beseelenden Kraft. Der sogenannte Maximilianstil zeigt z. B., daß sich durch mechanisches Zusammenkomponieren von Formen kein überzeugendes Ideal, das ein Ziel abgeben könnte, hervorbringen läßt. Je größer das Erbe einer Zeit an Idealen und Gefühlswerten früherer Epochen ist, desto mehr wird die eigene, schöpferische Kraft gefährdet, zu versagen, und desto stumpfer wird das allgemeine architektonische Empfinden. Obwohl die jüngst vergangene Zeit in allen geschichtlichen Stilen zu bauen verstand, lag doch vielleicht zu keiner Zeit der Sinn für architektonische Gefühlswerte so brach, mangelte es nie so sehr an zusammenfassenden Höchstleistungen*), welche dem Zeitbewußtsein gerecht geworden wären. Die aufwendigsten Bauschöpfungen vermögen den künstlerischen Bewußtseinsinhalt nicht zu bereichern, wenn sie nicht aus dem Empfindungsinhalt der Zeit selbst, dem Zeitgeist entsprechend, mit selbständiger Kraft sich herausentwickeln. Dann allerdings, wenn man Gelegenheit hat, das Gefühl an baulichen, innerlich verwandten Leistungen zu prüfen, die Gefühlsübertragung vom Bau nach dem Empfinden und umgekehrt vom Empfinden zum Bauwerk praktisch zu betätigen, wächst auch das Verständnis für historische Bauten in ihrer Gefühlseigenart und es entwickeln sich normgebende, zeitgemäße Höchstleistungen.

Aus obigen Beispielen läßt sich vielleicht ganz allgemein folgern: Das bauästhetische Gefühlsurteil hat darnach zu richten, inwieweit ein Kunstbau in seinem seelischen Wahrnehmungsgehalte dem künstlerischen (im weiteren Sinne: kulturellen) Empfinden seiner Zeit und seines Ortes gerecht wird. Die Konstante, welche durch die Höchstleistung bestimmt wird, besteht in einer innigen Verwandtschaft und intellektuellen Einigkeit (nicht: »Einheit«) des Bauästhetischen mit dem Zeitgeist. Der stilistische Ausdruck ist dabei nur Mittel zum Zweck.

*) Siehe Bruno Taut: »Die Stadkrone« 1919.

Was man im formalen Sinn als »Stil« bezeichnet, spielt beim Gefühlsurteil keine Rolle, sehr wohl aber, was man unter Stil als Verwandtschaft mit dem Zeitgeist versteht, sogar wenn der formale Ausdruck, die Sprache, einer anderen Zeit entlehnt wäre. Dabei müssen freilich dem Kunstwillen und der objektiven Kunstidee immer ihre volle Selbständigkeit gewahrt bleiben. D. h. der Stil einer starken, eigenartigen Kunstepoche wird sich in seinem seelischen Wahrnehmungsgehalt nicht nach kulturellen Nebenerscheinungen entwickeln und wird sich anderen schon fertigen und in sich gefestigten Kulturerscheinungen eigenmächtig gegenüberstellen. So wird beispielsweise die Mode keinen Einfluß auf die Baukunst haben dürfen. Eine zeitgemäße, im guten Sinne »moderne« Kunst wird sich aus den nämlichen Quellen, aus den unterirdisch gemeinsamen Bindungen sämtlicher kultureller Energien herleiten müssen. Sie hat also mit dem Zeitgeist wohl den Ausgangspunkt gemeinsam, aber aus diesem heraus einmal auf die Füße gestellt, geht sie ihre eigenen Wege, entwickelt sich und wird aus sich selbst. Niemals könnte man sich z. B. aus der Religion und Philosophie des Mittelalters allein eine Vorstellung von den ästhetischen Eigenschaften einer Kathedrale machen. Man könnte sich daraus nicht eine Fiale richtig reproduzieren. Wenn man demnach sagt: Das bauästhetische Gefühlsurteil hat darnach zu richten, inwieweit ein Kunstbau in seinem seelischen Wahrnehmungsgehalte dem künstlerischen (im weiteren Sinne: kulturellen) Empfinden seiner Zeit und seines Ortes gerecht wird, so ist der Kunstwille dabei nicht vom Zeitgeist abhängig, sondern selbständig und diesen mitbestimmend, d. h. er beteiligt sich an dessen Bildung. Es handelt sich nicht um etwas Historisches. sondern um etwas Künstlerisch-Ästhetisches.

Bei der so gekennzeichneten Einschätzung eines seelischen Wahrnehmungsinhaltes nach der Höchstleistung ist noch eines wichtigen Momentes zu gedenken. Es kann sich bei vielverzweigten Kunstepochen mit den mannigfachsten, oft ganz entgegengesetzten Bauaufgaben nicht um eine einzige, absolute Höchstleistung handeln. Das Vorbild der Kathedrale z. B. im Mittelalter ist nur gültig für den Sakralbau. Der Gefühlsmaßstab für die Typen des Profanbaues, wie beispielsweise den Rathausbau, wird sich nach neuen Höchstleistungen einzustellen haben. Und alle diese relativen Maßstabsgruppen werden wieder einer höheren, allgemeineren Beurteilung unterliegen. Eine Kathedrale steht als Gebäudegattung sicher höher als ein in seiner Art ebenso gutes Privathaus. Die Werte sind also nicht nur nach gewissen Ausführungen, sondern auch nach gewissen Gattungsgruppen und Typen verschieden. Wie in der Malerei zwar ein gut gemalter Spargelbund höher steht als eine mittelmäßig gemalte Madonna, aber niederer als eine in ihrer Art ebensogut gemalte Madonna: so steht auch in der Baukunst ein vollendetes Arbeiterwohnhaus höher als

ein stimmungsloser Palast, aber niedriger als ein vollkommener Palastbau. Der Grund liegt darin, weil zu einem Palastgebäude eine höhere künstlerische Kraft und Gesinnung nötig sind als zu einem Arbeiterwohnhaus.

Sobald sich also die Betrachtung auf den Zeitgeist mit seinen kulturellen Wirkungskräften einstellt, kann man in obigem Sinne zu einem Maßstab des seelischen Urteilsvermögens gelangen. Die Konstante nach der architektonischen Höchstleistung ist überall und immer anwendbar. Ohne sie müßte die Kunst als Kulturerscheinung geleugnet werden; denn sie würde sich dann über alle Kulturzusammenhänge hinwegsetzen. Sie liegt also in etwas Allgemeinem und Notwendigem begründet.

Sucht man im unmittelbaren Wahrnehmungsinhalt des Bauästhetischen nach weiteren gefühlsmäßigen, seelischen Qualitäten. so wird man dann zu analogen Maßstäben gelangen, wenn sie im Wesen des Bauästhetischen begründet sind, also sich bei allen Erscheinungen der Architektur jeder Zeit und jedes Ortes nachweisen lassen. Als Träger einer solchen Eigenschaft kann man die Räumlichkeit*) ohne weiteres erkennen. Das Räumliche und die damit eng verbundene Bewegungsmöglichkeit im Raume liegen jeder erfahrungsgemäß gegebenen Wahrnehmung von der Architektur zugrunde. Ohne Beziehung zum Raum und zur Bewegung in ihm ist keine Baukunst denkbar, an ihr haftet zweifellos auch ein gut Teil des seelischen Inhaltes. Das ästhetische Gefühlsurteil findet also sicher in der Ausbildung und Beseelung des Räumlichen, die in diesem Sinne kurz »Raumleistung« genannt sein soll, eine beständige Norm, eine Konstante im wechselvollen Spiel baulicher Empfindungen und Ausdrucksmöglichkeiten. Zunächst ein paar Worte über die Raumpsychologie im allgemeinen.

Das Problem der Raumwahrnehmung nach der gefühlsmäßigen Seite, die Psychologie des Dreidimensionalen, ist für die Analyse des Bauästhetischen von grundlegender Bedeutung. Die Beseelung eines Raumes ist etwas ganz anderes als die Belebung einer Fläche oder eines Körpers. Man kann sich eine solche Raumbeseelung auch nicht aus psychologischen Flächen- und Körpereigenschaften zusammensetzen, wie dies oft versucht wird. Die im Raume sinnlich wahrgenommenen Farbenflecke, Größen und Gestalten dürfen nicht als auf einer Fläche, wie auf einer photographischen Platte, nicht auf einem Körper, wie auf einem konvexen Kubus, aufgefaßt und seelisch beurteilt werden, sondern sie müssen als in die Tiefe distanzierte, nach allen Richtungen hin verteilte ästhetische Wahrnehmungen in ein Raumbewußtsein eingehen. Auch für die gefühlsmäßige Kritik der Bauästhetik

*) Unter Räumlichkeit ist — wie nachdrücklich betont werden muß — hier nicht das Raumbildende der Architektur als hauptsächlichste Gesamtwesenseigenschaft alles Bauens verstanden, sondern nur das Seelische, soweit es am Räumlichen haftet.

— nicht nur für die optisch augenmäßige — ist es von ausschlaggebender Wichtigkeit, wie die Farbflecken, Gestalten und Größen im Raume stehen. Die Betrachtung einer baulichen Schöpfung im Hin- und Hergehen ist nicht nur von optischen, sondern auf Grund der Körperbewegung auch von seelischen Regungen ästhetischer Art begleitet. So bemerkte Goethe gelegentlich, daß die Architektur nicht nur für das Auge, »sondern auch für den Sinn der mechanischen Bewegung des Körpers« Anregungen gebe. Schon die Tatsache, daß es für die inneren Empfindungsvorgänge nicht gleichgültig ist, ob man auf der Straße geht, auf einem Platze steht, in einem Eisenbahnzuge sitzt oder in einem Zimmer hingelagert ausruht usw., deutet auf einen funktionellen Zusammenhang der menschlichen Gefühle mit der räumlichen Umgebung hin. Der feinere Beobachter wird leicht finden, daß in vielen räumlichen Situationen sogar eine Triebkraft aus der äußeren Umgebung erzeugt wird, welche ganz bestimmte innere Bewegungsempfindungen wachruft. Und diese inneren Empfindungen veräußerlichen sich hinwiederum zu wirklichen Bewegungen, so daß man in der gegenseitigen Reaktion zwischen Raumkraft und Empfindungseindruck ein gegenseitiges Wirkungsverhältnis anerkennen muß. Die in dem Raume liegende motorische Triebkraft ist ja nur durch die Bewegungsempfindungen des Raumschöpfers, des Architekten, in sie hineingelegt worden. Das Raumgefühl erfährt durch die seelische Anpassung an die dreidimensionalen Maßverhältnisse eine Bewegungsanregung. Dieses Gefühl — nicht etwa aus motorischem Nachahmungstrieb entstanden — ist in dem erfahrungsmäßigen Bewußtsein enthalten, daß man in den Räumen herumgehen kann, daß ja die räumlichen Abmessungen gerade aus der Bewegung in ihnen bestimmt werden und daraus entstehen. Beispiele mögen es verdeutlichen.

Wie ein Marschlied die Schritte der Soldaten oder wie ein rhythmischer Gesang die Hammerschläge des Schmiedes seelisch anspornt und regelt, so vermögen die Dimensionierungen nach Höhe, Breite, Tiefe, die Linien, Farben, die Säulen, Pilaster, die Fenster, Spiegel und ähnliches mehr die Bewegungszustände des Menschen in einem Raume seelisch-ästhetisch zu beeinflussen. Bei einem Gang oder Korridor z. B. können die geringen Breiten- und Höhendimensionen im Verhältnis zu der Länge, entsprechende Beleuchtung etc. förmlich vorwärtstreiben. In einem Wohnzimmer dagegen wäre die Aufforderung zum fortgesetzten Gehen, Schreiten nach einer bestimmten Richtung unangebracht. Dieses Zimmer wird ein derartiges Verhältnis von Länge und Breite verlangen, daß zwar ein kurzes Auf- und Abgehen ermöglicht wird, die Höhe soll aber dabei so groß sein, daß das Stabile des Wohnens und Verbleibens dominiert. Ein Schlafzimmer wird durch seine Abmessungen hinwiederum den Eindruck des Ruhens des Gelagerten hervorrufen müssen. Unter diesem Gesichtspunkt haben die

Differenzstufen, Winkel und Eigenheiten in alten Häusern oft eine wunderbare Stimmungsbedeutung. Das Arbeitszimmer, der Empfangsraum, die Küche, die Garderobe, der Wintergarten und der Gartenwohnraum: sie alle haben bestimmte, seelische Raumwerte auszudrücken. Und in gesteigertem Maße müssen selbstverständlich auch größere Räume, wie z. B. ein Theater, eine Schwimmhalle, ebenso eine Geschäftsstraße, ein Versammlungsplatz usw., charakteristische, raumpsychologische Stimmungen erzeugen. Fenster, Türen, Spiegel, Einbauten und dekorative Zutaten können dabei die verschiedensten und wirksamsten Einflüsse gewinnen. Von Wichtigkeit ist besonders die Deckfläche: es ist nicht gleichgültig, ob sie flach oder gewölbt ist, ob unter freiem Himmel der Ausblick ungehindert oder von hohen Bergen bestimmt ist. Schon im Jahre 1869 hat R. Lucae in einem gehaltvollen Vortrag »Über die Macht des Raumes in der Baukunst« (veröffentlicht in der »Zeitschrift für Bauwesen« Berlin 1869) auf sehr treffende und interessante raumpsychologische Beobachtungen hingewiesen. Sind z. B. die Fenster an der Langseite eines Zimmers gleichmäßig verteilt, so entsteht eine helle etwas zu aufdringliche Raumstimmung. Sie eignet sich sehr für Empfang und Repräsentation, läßt aber keine intimere poetische Wirkung aufkommen. Werden dagegen in dem gleichen Zimmer die Fenster in der Mitte der Längswand zusammengefaßt, so entstehen zwei heimlich behagliche Schattenregionen links und rechts der Lichtregion. Fällt das Licht an der Schmalseite eines zu tiefen Zimmers ein, so wirkt es leicht unharmonisch kastenartig beengend. »Aber reizend kann es werden in der Dämmerung, wenn an der, den Fensteröffnungen gegenüberliegenden Wand ein Kaminfeuer die Behaglichkeit des gemütlichen Drinnen im Gegensatze zum ungemütlichen Draußen steigert; ein Gefühl, das tiefe Zimmer immer in uns hervorzurufen pflegen« (S. 296). Lucae wies dabei auf die richtige Verteilung der Türen hin. Sie sollen dicht an den Fenstern oder in der Tiefe des Zimmers angeordnet sein, da man sonst nirgends den Rücken gedeckt fühlt und von allen Seiten einen Überfall erwarten muß. Ähnlich raumzerstörend wirken die illusionistische Wandbemalung, grelle Farben, flimmernde Tapeten usw.

Nicht nur die allgemeinen Ruhe- und Bewegungszustände des Empfindenden werden durch die räumliche Wahrnehmung erregt, auch feinere *Lebensgefühle*, wie z. B. Freude, Scheu, Ehrfurcht, Ordnungssinn, Arbeitslust, Konzentration, Tatkraft, Zerstreutheit, Takt, Rücksichtslosigkeit, wie überhaupt die Denkungsart des Bewohners, stehen damit in engstem Zusammenhang. Sie sind insofern nicht ästhetisch gleichgültig, als sie ja durch phänomenal räumliche Einflüsse erzeugt oder zum mindesten gesteigert werden können. Die Raumpsychologie ist hierin unendlich reich an Erscheinungen. Wie verschiedene Eindrücke und seelische Erregungen gehen z. B. nur von einer Gefängnis- oder Klosterzelle, einer Domkuppel, einem

antiken Theater, einem Zirkuszelt, einem Zigeunerwagen oder einem internationalen Speisewagen aus! »Die raumempfindende Seele strahlt in alle Teile eines Raumes aus, bis sie ihn ganz erfüllt. Im einhelligen Raume entfaltet sich die Seele zur kosmischen Gestalt, im vielspältigen Raume verwirrt sie sich zum chaotischen Knäuel. Im einen Raume wird ihr schöpferisch wohl, im anderen wehe.« (O. Bartning »Vom neuen Kirchbau 1919« S. 63). Wenn man in den Audienzsaal des Königs tritt, wird man — auch wenn der Raum ganz menschenleer ist, also nur als solcher wirkt — Haltung bewahren. In einer Weinschenke dagegen gibt man sich ungezwungen. In einem kleinen Raum sammelt sich der Geist zu Gedanken und zur Meditation, in einem großen wird er zur Tätigkeit, zu expansiv bewegender Produktivität angeregt. Man vergleiche z. B. die enge Gelehrtenstube mit dem weiträumigen Atelier eines Monumentalbildhauers. Die Peripathetiker, die Schüler des Aristoteles, hatten die Gewohnheit, im Herumgehen (περίπατος) in Baum- und Laubengängen ihre philosophischen Systeme zu entwickeln. Die deduktiv logische Denkweise des Aristoteles stand vielleicht in einem inneren Zusammenhang mit der räumlichen Umgebung, d. h. mit der Bevorzugung fortlaufender Gänge bei der Entwicklung — Schritt für Schritt — seiner Denkgesetze. Die Abhängigkeit der Seelenstimmung vom umgebenden Raum ist in jedem Falle sehr groß.*)

Die motorisch räumlichen Seelenanregungen und ihre Bewußtseinsinhalte sind also in der bauästhetichen Wahrnehmung sehr bedeutungsvoll und vom architektonischen Standpunkt viel wichtiger als die visuell farbigen und figürlichen Eindrücke. Wer in einem Raume nur Farben, Flächen, Bilder, zweidimensionale Gestalten und Größen sieht, ist überhaupt nicht dreidimensional eingestellt, er fühlt nicht räumlich. Dagegen sind die seelischen Regungen, welche sich an das Raumbewußtsein knüpfen, in ihrer Wesenheit von allgemein menschlicher, konstanter Bedeutung und werden deshalb, *soweit sie künstlerisch in Erscheinung treten*, für die Bauästhetik immer und überall anzuwendende Normen. Alle räumlichen Mächte und Gewalten, die unter obigem Sammelbegriff »Raumleistung« verstanden werden können, liefern einen Maßstab des seelischen Wahrnehmungsinhaltes. *Das seelische Gefühlsempfinden im bauästhetischen Verstehen und Urteilen stellt seinen Wertmaßstab nach der Raumleistung ein, welche einer Situation künstlerisch am vollendetsten gleichkommt.*

Eng verwandt mit der Raumleistung ist eine dritte Konstante des bauästhetischen Gefühlsmaßstabes, die ebenfalls im unmittelbaren Wahrnehmungsinhalt gegeben ist und zu allen Zeiten und Orten ungeachtet des

*) Manche Menschen fühlen sich im Hochgebirge, wie z. B. in Mittenwald, bedrückt, andere können die wandlose Weite des Meeres oder der Ebene nicht ertragen. Wie mächtig solche seelischen Raumgefühle werden können, zeigen pathologische Erscheinungen wie beispielsweise die sogenannte »Platzangst«.

Stilausdruckes, der Größe, des Zweckes und der Bedeutung des Gebäudes allgemein gefunden werden kann. Die ästhetisch-psychologischen Körpergefühle reagieren nicht nur auf rein räumliche Wahrnehmungen, sondern in ganz ähnlicher Weise auch auf konstruktiv statische Empfindungen. Ebenso wie Ehrfurcht, Ordnungssinn oder Takt werden durch das Bauästhetische Lebensgefühle, wie Sicherheit, Unsicherheit, Gleichgewichtsbewußtsein, Fallsucht usw., erregt. Die seelische Kraft, welche im Wahrnehmungsinhalt nach dieser Richtung eine Norm abgibt, sei daher — analog der Höchst- und Raumleistung — »*Sicherheitsleistung*« genannt. Was damit gemeint ist, soll das Folgende noch kurz klarer machen. Denkt man sich einen Moment das Kulturbewußtsein und den durch lange Gewöhnung selbstverständlich gewordenen Raumsinn weg, und versetzt man sich in dieser Naivität in eine große weite Halle — beispielsweise in die Frankfurter Festhalle —: wie würde der Beschauer in seinem Innersten erregt, ja aufgewühlt werden über die unerhörten Kräfte, die er um sich herum gebannt fühlt! Wäre das erste Empfinden nicht ungeheueres Staunen, daß dieses Eisengerippe standhält? Nur langsam und mit großer seelischer Überwindung würde er sich allmählich sicher fühlen und die Haltbarkeit der weitgespannten Bogen als etwas Verlässiges hinnehmen. Zweifellos liegt hier als Kriterium eine starke seelische Kraft vor, die in jedem bauästhetischen Wahrnehmungsinhalt konstant vorhanden sein und — freilich meist unbewußt — mitwirken muß. *Das seelische Gefühlsempfinden im bauästhetischen Verstehen und Urteilen stellt seinen Wertmaßstab nach der Sicherheitsleistung*) ein, welche einer baulichen Lösung künstlerisch am vollendetsten gleichkommt.*

Die Ägypter hatten noch ein sehr primitives Sicherheitsgefühl. Breit aufgeschichtete Massen erfüllten die Erwartungen der konstruktiven Phantasie in einer ganz selbstverständlichen Sicherheitsleistung des seelischen Wahrnehmungsgehaltes. Die Griechen gingen nicht über das Verhältnis von horizontaler Last zu vertikaler Stütze hinaus, verfeinerten aber dessen Erscheinungsform bis zum Raffinement. Im Römer erwachte allmählich der Sinn für den seitlichen Gewölbeschub, der dann im Mittelalter zu höchstem und lebhaft bewegtem architektonischen Ausdruck entfaltet wurde. In der Renaissance beruhigte sich das aufgeregt temperamentvolle Kräftespiel der Gotik wieder zu erhaben abgeklärtem Dasein. Das Rokoko verleugnete scheinbar überhaupt alle Gesetze der Konstruktion. Die neueren Bauaufgaben stehen einem ungeahnt weiten Feld technischer Möglichkeiten gegenüber. Der Regulator, welcher in dieser bunten Zeitentwicklung allein einen

*) Unter Sicherheitsleistung ist in diesem Zusammenhang nicht die *statische* Sicherheit zu verstehen, sondern einzig und allein das Seelische, soweit es sich in den mit dem Sicherheitsgefühl zusammenhängenden Eigenschaften der Architektur ausdrückt.

ordnenden und normierenden Maßstab festhalten kann, ist die Gleichartigkeit der ästhetischen Sicherheitsleistung mit dem Wesen des Bauästhetischen. Das Gesetz der Sicherheitsleistung ist also so aufzufassen, daß sich wohl das architektonische Kräftespiel in seinen äußeren Erscheinungen ständig ändern kann und soll — denn es gilt ja für alle Zeiten und Orte —, daß aber das Verhältnis dieser zeitlichen Erscheinungen zum Wesen des Bauästhetischen ein immer gleich angemessenes bleibt. Freilich muß sich der Sinn für die einem Material und einer Konstruktion entsprechende Standsicherheit mit der Zeit ändern. Man darf eine moderne Maschinenhalle nicht mit den Augen eines Renaissancebaumeisters ansehen, eine gotische Kirche nicht nach griechischen oder gar ägyptischen Konstruktionsregeln beurteilen. Aber das Empfinden muß deshalb nicht umlernen, es muß zwar mit der Zeit gehen, dabei jedoch mit dem allgemein bauästhetischen Wesen in ständiger Fühlung bleiben. Es wird nicht etwas Historisches, sondern bleibt immer etwas in sich ruhend Ästhetisches, Künstlerisches. Man braucht nicht einer früher berechtigten Auffassung zuliebe das Neue mit seinen ästhetischen Eigenschaften leugnen oder umgekehrt. Vom Urteil wird keine Willkür, sondern nur Elastizität gefordert. Die Grundmotive des konstanten Gefühls bleiben in der Wahrnehmung immer die nämlichen, die Erscheinungsphänomene sind verankert in der eigenen *Körpererfahrung*, in der allgemeinen Menschennatur. Der Grenzpunkt, bis zu welchem die Kühnheit einer Konstruktion gehen darf, läßt sich ganz genau durch das Gleichgewichtsempfinden im eigenen menschlichen Körpergefühl feststellen. *Die Harmonie zwischen innerem Gleichgewichtsempfinden und äußerem Ausdruck bleibt ständig die gleiche.*

Es kommt im Bauästhetischen nie darauf an, welche realen Konstruktionen die Festigkeit eines Materials ermöglicht, sondern ob diese Konstruktionsmöglichkeit dem zeitlich gesunden Empfinden im Wahrnehmungsinhalte entspricht. Eine Eisenbetonbrücke, ein Balkon oder die Binder einer Halle können z. B. in ihren kühnen, dünnen Konstruktionsstärken nach den Berechnungen des Ingenieurs durchaus standsicher sein. Man kann sich aber bei ihrem Anblick des Eindrucks nicht erwehren, daß die Konstruktionen zu gewagt seien, daß die Gefahr des Einsturzes nicht ausgeschlossen sei: sie wirken beängstigend. In diesem Fall ist auf die gefühlsmäßige Sicherheitsleistung zugunsten der bloßen, realen Zweckerfüllung zu wenig Rücksicht genommen worden, und der Wahrnehmungsinhalt wird — obwohl der Bau einwandfrei logisch aufgebaut ist — gerade in diesem Punkt ästhetisch unbefriedigt lassen. Es ist interessant, daß das scheinbar nur logisch konstruierte Monument des Eiffelturms aus solchen Erwägungen heraus viel mehr Eisen erhielt, als seiner Berechnung nach notwendig gewesen wäre. Der bauästhetische Gefühlsmaßstab der Sicherheitsleistung verlangt

keine technischen Kunststückchen, sondern übereinstimmende Harmonie zwischen der konstruktiven Erscheinung und dem seelischen Empfinden. Vischer sagte in seiner »Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen« (§ 557): »Dieser innere Schwung der Phantasie, der das Gebäude zur Schönheit erheben soll, kann sich nicht anders äußern, als dadurch, daß er die zweite Seite der Abhängigkeit (gemeint ist die Konstruktion) selbst in ein ästhetisches Motiv verwandelt: die Schwere darf kein drückendes Gesetz mehr sein, sondern muß innerhalb ihrer selbst so überwunden werden, daß sie, in einer reinen und satten Wechselwirkung sich auslebend, fähig wird, ein Unendliches auszudrücken; eine Umbildung, welche der Grenze des Stoffes, der Linie, den Schein der Bewegung gibt und als Rhythmus der Verhältnisse das Ganze durchdringt. Die großen Wandlungen der Art dieser Belebung des Starren und Schweren sind demgemäß nicht bloß struktive Ergebnisse, sondern ebenso Schöpfung der Phantasie.«

Man könnte die drei besprochenen Gesetzmäßigkeiten nach Höchst-, Raum- und Sicherheitsleistung vielleicht unter dem Sammelbegriff seelischen Kraftmaßes, Intensität der seelischen Kräfte gemäß dem Wesen des Bauästhetischen bezeichnen. Das verhältnismäßig Veränderliche ist bei allen ihren Normen der zeitliche Ausdruck, das Konstante aber besteht in dem ständig gleich bleibenden Beziehungsverhältnis des Ausdrucks zum seelischen Wesen des Bauästhetischen selbst. Das Kriterium nach der Höchstleistung fragt nach dem in jeder Architektur schlummernden Ideal. Dasjenige nach der Raumleistung urteilt darnach wie das der Bauaufgabe entsprechend Räumliche im Erscheinungsinhalte zum Ausdruck kommt. Und jenes der Sicherheitsleistung untersucht, inwieweit das Sicherheitsgefühl zur Geltung kommt. Alle drei: Ideales, Räumliches und Stabilitätsgefühl gehören zum Wesen des Bauästhetischen, wenngleich das dritte und auch das zweite bei altgewohnten Räumen nicht immer zum Bewußtsein kommen mag.

Es bleibt aber noch die Frage offen, ob nicht außer den genannten ähnliche oder andere konstante Gefühlsnormen des seelischen Kraftmaßes aufzustellen wären. Man kann z. B. fragen, inwieweit ein Bau in seinen seelischen Erscheinungswerten dem Grundcharakter seiner Bestimmung gerecht werden soll, und in diesem Urteil eine Norm des Bauästhetischen sehen. Sie wäre der Höchstleistung verwandt. Beide ziehen ihre Fäden zum Zweck und zum Menschenleben in der Architektur, (ein Kapitel, welches noch im besonderen dem praktischen Teil vorbehalten bleiben soll). Man kann ferner fragen, inwieweit ein Bau reine, absolute Schönheit anstreben soll und darf, und aus der Antwort auf diese Frage eine Norm machen. Auch diese Norm ist verwandt mit der Höchtsleistung. Endlich kann man vielleicht das Prinzip der Sicherheitsleistung in Beziehung zum

Erhabenen setzen, d. h. untersuchen, unter welchen Bedingungen sich das Gefühl der Sicherheit steigern dürfte zum erhabenen, über alles menschliche Maß hinausgehenden Gefühlseindruck. Aber alle diese Normen, welche die Schönheit, das Charakteristische und das Erhabene abgeben, sind nur immer einzeln anzuwenden; denn die Betrachtung jeder einzelnen schließt die andere ziemlich aus. Die Normen nach Höchstleistung, Raumleistung und Sicherheitsleistung sind dagegen ohne gegenseitige Behinderung und Reibung an ein und demselben Wahrnehmungsgehalt des Bauästhetischen zugleich aufzustellen. Daß sie dabei die gefühlsmäßige Wesenheit der wichtigsten ästhetischen Wahrnehmungsqualitäten berücksichtigen, zeigen die engen Beziehungen zu den übrigen Bestandteilen des Bauästhetischen: die Höchstleistung nimmt Bezug auf den Zweck, die Raumleistung auf das Optische und die Sicherheitsleistung auf das Material und die Konstruktion. Ob mit ihnen der seelische Wahrnehmungsgehalt freilich voll und ganz erschöpft werden kann, ist bei der Relativität bauästhetischer Gefühle im allgemeinen zu bezweifeln.

Die wenigen Beispiele mögen genügen, um zu zeigen, welche unendliche Anschmiegungsfähigkeit an den ständig wechselnden Wahrnehmungsinhalt die Forschung nach dem Gefühlsmäßigen verlangt, und wie vorsichtig man hier mit der Aufstellung objektiver Regeln sein muß. Fehlt diese elastische, jeweilige Neueinstellung in der bauästhetischen Betrachtung, so bleiben die Normen, nach Höchst-, Raum- oder Sicherheitsleistung ebenso unentschiedene Kriterien und Gemeinplätze, wie jene gebräuchlicheren und geläufigeren nach »Schönheit«, »Charakter« oder »Erhabenheit«.

Das Mystische.

Eine Steigerung des Seelischen ins Metaphysische kann man im Mystischen erblicken. Die Architektur in ihren mächtigen Raumwirkungen ist hiezu besonders geeignet und manche alten wie neueren Bautypen sind ganz bewußt auf mystische Wirkungen hin angelegt. Die Architektur ist — wie Ludwig Eckardt sagte — eine Sphinx. Die Urelemente alles Bauens: Wände, Decke und Boden haben an sich schon durch ihre Richtungsbedeutung eine gewisse mystische Kraft auf Menschenseelen, die dafür empfänglich sind. »Was ist der Mensch? — Ein Licht zwischen sechs Wänden. — Welche Wände? — Das Links, das Rechts, das Vorn, das Nichtvorn, das Oben, das Unten.« (C. F. Meyer in der klassischen Novelle »Die Richterin«.) Das Unbegreifliche des Allraumes in seiner Unendlichkeit kann sich in der Endlichkeit architektonischer Rahmung in mystischer Form widerspiegeln. Die Richtungsbeziehungen untereinander, das räumliche Koordinatensystem haben dabei ihre ganz besonderen Bedeutungen.

Nach alter Sage sitzt die Gottheit als bauende Kraft in einem Felsentempel zu Ellora. Genien, welche ein Dreieck mit Lot und einen Maßstab halten, umgeben sie. Darüber vereinigen sich die Wagrechte und Senkrechte

als die beiden Urlinien zum Symbol des rechten Winkels. Ähnlich wurde von den Ägyptern das Kreuz und T in der Hand des Osiris und seiner Priester als mystisches Symbol alles Bauens aufgefaßt. Der Granittempel des Chephren z. B. ist in seinem Hauptraum ein Pfeilersaal in der Form eines umgekehrten T und läßt, wie andere ägyptische Bauten auch, auf ein ganz ausgebildetes Zeremoniell schließen. Noch heute sprechen die Ruinen mit der ihnen eigenen mystischen Kraft, die sich in einem Dualismus von Geist und Körper, Mensch und Weltall, Innen und Außen ausdrückt. Die stärkste seelische Wirkung des ägyptischen Tempels mag von dem Säulenwald, dem Gewirr von Sälen, Gängen und Bildwerken ausgegangen sein und es unterliegt wohl keinem Zweifel, daß darin bewußte Gesetze der Schwingung, Zahl und Bewegung zum Ausdruck gebracht wurden. Das Allerheiligste war nach Maßverhältnissen gebaut, die aus dem gleichschenkligen Dreieck des Heptagramms, die heiligsten Räume nach denen, die aus dem gleichschenkligen Dreieck des Pentagramms und die heiligen Räume nach Verhältnissen, die aus dem gleichseitigen Dreieck entnommen waren. Der große Tempelsaal symbolisierte in seiner dekorativen und buntfarbigen Ausschmückung zugleich die Naturwelt. Der Boden war bemalt wie der Boden der Erde, die Säulen waren die Bäume (Lotos!) und an der Decke waren die Gestirne nachgebildet. Die Cheopspyramide ist bekanntlich ein klassisches Kulturdokument. Sie enthält die Umläufe der sieben Planeten und ihr Wechselverhältnis zum Tierkreis in Maß und Zahl und stellt überhaupt eine geometrische Steinurkunde des ganzen Weltalls dar. Ähnlich, wenn auch in ganz anderer Form, hatte schon der Turmbau zu Babel in seinen sieben aufeinander getürmten Einzelgliedern die sieben Planeten und Himmelsphären symbolisiert. Ekbatana mit der Königsburg in der Mitte und den sieben Mauerkreisen versinnbildlichte die Sonnenburg mit den sieben Himmelsfarben. Die indische Pagode mit ihren Abstufungen ist ein Abbild der verschiedenen Weltsphären. Die Stiftshütte in Jerusalem ist ein Symbol der Welteinteilung, und ähnlich liegt allen bedeutenderen Bauwerken des Orients eine gewisse mystische Urkraft zugrunde.

Die Tempelbauten Griechenlands, insbesondere Weihe- und Wallfahrtsorte wie Delphi und Olympia, waren nationale Kultstätten für Mysterien. Ihre Anlagen verraten — wie die neuere Forschung immer genauer feststellt — in Grundverhältnissen, Proportionierung und Raumgestaltung eine ganz bestimmte Zahlenmystik, die mit Pythagoras und den sogenannten »heronischen« Dreiecken in Zusammenhang gebracht wird. Die Lehre von den heiligen Proportionen*) sagt z. B., daß bei den Tempeln, welche weiblichen Gottheiten geweiht waren, die Grundverhältnisse in den Stylobat, bei den männlichen

*) Max Theuer »Der griechisch-dorische Peripteraltempel« 1918.

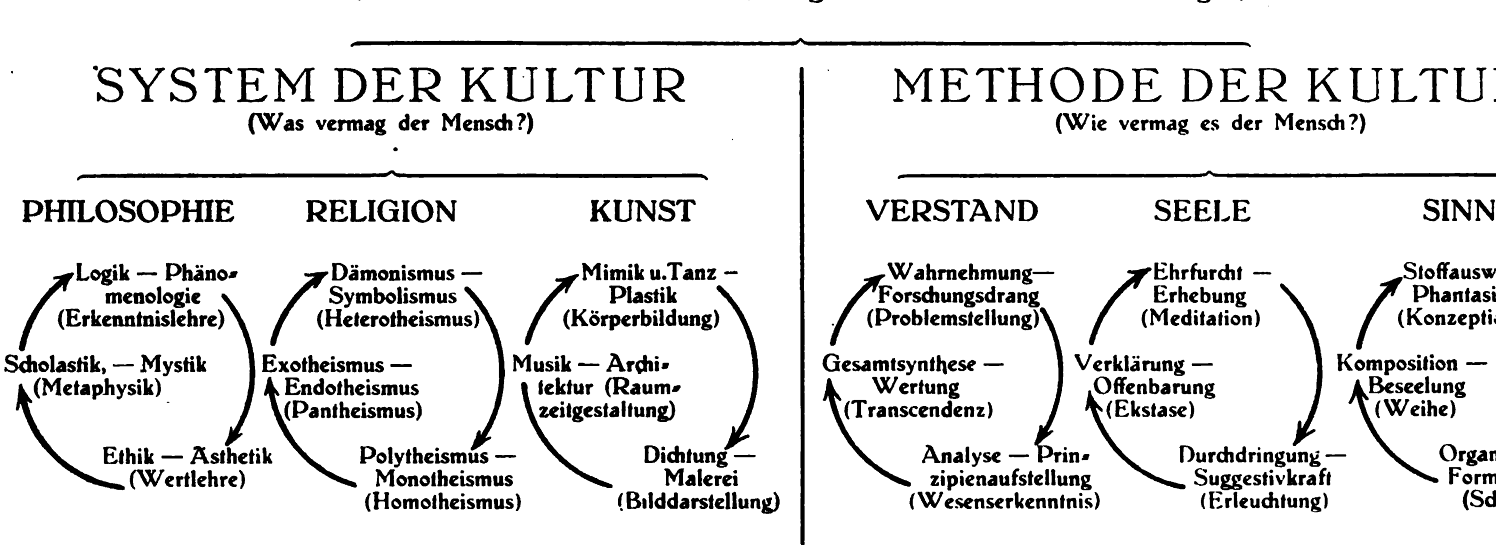
in den Stereobat verlegt wurden. Der Hera entsprach das Verhältnis 3:8, dem Apollo 2:5, dem Zeus 5:11. Die Eingangsseite der Tempel war gegen Sonnenaufgang gerichtet. »Am Giebeldreieck der Tempelfront erkannte Pythagoras den Zusammenhang der dreifachen Natur des Menschen und seine enge Verbindung mit dem ihn umgebenden Makrokosmos. Auch sonst deuteten ihm die übrigen Bauteile und geometrischen Linien geheime Ideengänge an. Er sah im Geiste den Rhythmus und die Harmonie der Zahlen, denn nur mit ihrer Hilfe und der Kunst des Wollens konnten nach dem Ausspruch der Priester von Memphis, wo sich Pythagoras später in die Mysterien einweihen ließ, die Tore des Universums geöffnet werden.« (Chr. Louis Herre »Der Aufgang in das geistige Leben« 1918 S. 7.)

Im christlichen Kirchengrundriß spielt die Gestalt des Gekreuzigten eine bewußt mystische Rolle. Schon der Renaissance-Schriftsteller Antonio di Tuccio Manetti hat darauf hingewiesen und im Grundriß der Basilika eine am Boden liegende Menschengestalt erkannt: den Leib im Langbau, die Arme im Querschiff, den Kopf im Chor. Die Vergleichung des Kirchengrundrisses mit dem Kruzifixus ist wohl so alt wie das Christentum selbst. Wichtig ist vor allem, daß im Gegensatz zum ägyptischen und griechischen Kultgebrauch die Gottesverehrung in das Innere des Gebäudes verlegt wurde, und hier an geschützter Stelle die Baugeheimnisse ganz anders gepflegt werden konnten. Der mystisch symbolische Einfluß, der von den gotischen Kathedralen auf das Volk überströmte, kann gar nicht hoch genug eingeschätzt werden. In einer Zeit, da es noch keine Druckschriften gab und nur ganz wenig Fortgeschrittene in der uns heute geläufigeren Form philosophischer Begriffe denken konnten, hatte natürlich die sinnlich tiefinnige Anschauung des Symbols eine überragende Bedeutung. Die Dome wurden gleichsam die Lesebücher für Seele und Geist, welche die höchsten metaphysischen Geheimnisse übermittelten. Durch jahrhundertelange Erziehung zum symbolischen Sehen war das Volk zum Verständnis der Baudenkmäler befähigt. Die Entwicklung der Quadratur und Triangulatur, — das sind Methoden zur systematischen Maßbestimmung — läßt sich bis auf die griechische und ägyptische Kultur zurück verfolgen. Was das Mittelalter auszeichnet, ist die tiefe Durchdringung der Architektur von einer umfassenden Weltanschauung. Im Freiburger Münster*) z. B. hat Erwin von Steinebach die Weisheit und Gedanken eines Albertus Magnus in Stein gestaltet, die Zusammenhänge des irdischen mit dem himmlischen Leben symbolisiert und den Weg zur Erlösung angedeutet. Die Vorhalle mit ihrem Statuenzyklus ist eine alte Bauhüttenloge, welche in die Geheimlehre des XIII. Jahrhunderts einführen sollte. Durch das Langhaus, das Trivium und Quadrivium führt dann der Weg zu immer höherer

*) Chr. Louis Herre »Die Seele der gotischen Kathedralbaukunst« 1918.

Entwicklung bis sich in den sieben Zonen des Turmes die sieben Planeten enthüllen, die Geheimnisse des Welthoroskops, der Winter- und Sommersonnenwende, der letzte Sinn von Maß und Zahl offenbar werden.

Wenn man bedenkt, wie wenig oder nichts die gegenwärtige Kultur an Bauten von seelisch mystischen Werten hervorzubringen imstande ist, wie bitter not eine soziale Sammlung der Geister zu einem alle fortreißenden, mächtig packenden Monumentalwerk wäre, wie ganz anders ein solches, dem Zeitgeist entsprechendes Denkmal die Seelen im Innersten aufrütteln und erschüttern müßte im Vergleich zu historischen Bauten, dann erst ahnt man die tiefe Weisheit und mystische Lebenskraft, die von den gotischen Domen ausgeströmt sein muß, zugleich aber auch die Armut und Nüchternheit der Gegenwart, die etwas Ähnliches entbehrt. Eine Neugestaltung des Lebens nach Außen durch die Architektur ist aber erst dann möglich, wenn eine Neugestaltung der Menschen nach Innen im Zusammenhang mit dem kosmischen Leben erfolgt sein wird. Und so setzt die Forderung nach einer Baukunst von höchsten seelischen Werten die Forderung nach einer neuen Religion und Weltanschauung voraus. Kunst, Religion und Philosophie müssen zusammenwirken. Und so mag an dieser Stelle vielleicht eine kurze Überlegung am Platze sein, die in weitumspannender Übersicht Architektur, Ästhetik und Mystik in das große Gebiet der Gesamtkultur einzuordnen versucht. Ein solcher ordnender Überblick kann zugleich nocheinmal — von einem anderen höheren Gesichtspunkt aus — auf die so wichtige Methode, wie sie auch in diesem Buche speziell zur Erkenntnis der Baukunst angestrebt wurde, hinweisen. (Näheres s. Sörgel: »Entwurf zur Erziehungsreform des Gymnasions« Jena 1921.)


KULTUR
(Höchstes, in sich vollkommenes, ewigwirkendes menschliches Vermögen)
SYSTEM DER KULTUR
(Was vermag der Mensch?)
METHODE DER KULTUR
(Wie vermag es der Mensch?)
PHILOSOPHIE
RELIGION
KUNST
VERSTAND
SEELE
SINN
Logik — Phänomenologie (Erkenntnislehre)
Ethik — Ästhetik (Wertlehre)
Scholastik, — Mystik (Metaphysik)
Dämonismus — Symbolismus (Heterotheismus)
Polytheismus — Monotheismus (Homotheismus)
Exotheismus — Endotheismus (Pantheismus)
Mimik u. Tanz — Plastik (Körperbildung)
Dichtung — Malerei (Bilddarstellung)
Musik — Architektur (Raumzeitgestaltung)
Wahrnehmung — Forschungsdrang (Problemstellung)
Analyse — Prinzipienaufstellung (Wesenserkenntnis)
Gesamtsynthese — Wertung (Transcendenz)
Ehrfurcht — Erhebung (Meditation)
Durchdringung — Suggestivkraft (Erleuchtung)
Verklärung — Offenbarung (Ekstase)
Stoffauswahl — Phantasie (Konzeption)
Organisation
Komposition — Beseelung (Weihe)

Fünftes Kapitel

Verstandesgemäßer Wahrnehmungsgehalt und seine Normen

Sobald eine sinnliche Anschauung bewußt wird, ist es immer der Verstand, welcher mitwirkt. Ohne diesen bleibt die Anschauung leer — wie im allgemeinen bei Tieren —, es kommt keine Bewußtheit und daraus später kein Urteil zustande. Die Mitwirkung des Verstandes ist also von keinem Wahrnehmungsvorgang, von keinem bewußten Urteil auszuschließen. Nun ist allerdings von vornherein zuzugeben, daß es eine andere Verstandesarbeit bedeutet, ob eine Anschauung zum Bewußtsein kommt, um ein ästhetisches Urteil zu fällen, oder ob es sich um ein Denken z. B. naturwissenschaftlicher Kausalverbindungen handelt. Bezieht man nämlich die Wahrnehmungsinhalte, die man von einem Gegenstand erhält, auf ein reales Objekt, so wird damit kein ästhetisches Verstehen, sondern eine wissenschaftliche Erkenntnis beabsichtigt. Beschränkt man sich dagegen auf den Wahrnehmungsinhalt selbst, so bleibt die unmittelbare Realität oder Irrealität des Objektes gleichgültig, es wird eine phänomenale Betrachtung angestrebt. Daß aber auch hierbei das verstandesgemäße Denken nicht ausgeschlossen ist, zeigen Wahrnehmungen der verschiedensten Kunstschöpfungen. Manches Gedicht ist z. B. überhaupt nur von seinem Gedankengehalte aus ästhetisch wirksam, es sucht seine Wirkung nicht in Bildern oder Tonmalereien: der Gedanke herrscht vor. So liegt es auch — wie schon im zweiten Kapitel auseinandergesetzt wurde — in der Eigenart der Baukunst, daß ihr ästhetischer Wahrnehmungsinhalt nur mit merklicher Beihilfe des Verstandes erfaßt werden kann, daß er selbst also verstandesgemäß Gedankliches enthält.*) Dieses Verstandesgemäße gründet sich vor allem auf den Zweck, das Material und die Konstruktion.

Die Bedeutung des Verstandesgemäßen im Bauästhetischen.

Ein ästhetisches Urteil, das der verstandesgemäßen Verknüpfung von Zweck, Material und Technik mit den übrigen Gefühls- und Forminhalten des Bauästhetischen entbehrt, kann dem architektonischen Wesen nicht gerecht werden. Ja, es ist

*) Chr. Traugott Weinling rief bei Betrachtung der Peterskirche aus: »Hier schien mir die Meynung ..... daß unter allen Künsten die Baukunst dem menschlichen Verstande am meisten Ehre mache, zur Überzeugung zu werden.« (»Briefe über Rom« 1782 S. 67.)

sogar auffallend, wie oft sich gerade aus Zweck, Material und Konstruktion in der Baukunst der ästhetische Ausdruck herleitet. Die Gotik ist das glänzendste Beispiel für den Einfluß des Konstruktiven. Die barocken Entwicklungen gewannen nach Ansicht einiger Bauästhetiker ihren besonderen Ausdruck aus dem Material. Die moderne Zeit erhebt zum großen Teil den Zweck zu ihrer Dominante. Bei genauerer Beobachtung des Wahrnehmungsvorganges sind es freilich nicht Zweck, Konstruktion und Material *selbst*, welche von ästhetischer Bedeutung sind, sondern es kommt — wie schon wiederholt betont — nur darauf an, *wie* sie sich künstlerisch *ausdrücken*. *Die zwecklichen, konstruktiven und materiellen Eigenschaften des Architekturobjektes haben nur soweit ästhetische Bedeutung, als sie sich im Wahrnehmungsinhalt in ihrer Erscheinung kundgeben.* Sie haben z. B. keinen ästhetischen Sinn als sozial- oder naturwissenschaftliche Realitäten, sondern nur als mittelbare Objekte, insofern sie bei ihren Erscheinungen gewisse Beschaffenheiten bedingen. Unter den letzteren Erscheinungen sind hier aber nicht etwa die rein formalen, wie Proportion, goldener Schnitt usw., gemeint — diese unterstehen vornehmlich dem Urteil des Auges —, sondern es sind eben jene in Erscheinung tretenden Eigenschaften zu verstehen, welche aus dem Zweck, der Konstruktion und dem Material hervorgehen. Was mit »Erscheinung« gemeint ist, muß noch etwas näher auseinandergesetzt werden.

»Erscheinung« ist etwas anderes als »reiner Schein« (Vischer) und »Scheinen« (Hegel). Schein, Scheinen, Illusion usw. haben ein Interesse am Unwirklichen. Die Erscheinung ist zwar als solche unwirklich – oder richtiger jenseits von Wirklichkeit und Schein –, *gründet* sich aber im Bauästhetischen auf etwas Wirkliches. Dieses Gegründetsein, diese Herkunft ist zwar scharf vom Wesen des Ästhetischen selbst zu scheiden, darf aber durchaus nicht unberücksichtigt bleiben. Während das reale Objekt sich immer gleichbleibt, ist die Wirklichkeit am bauästhetischen Gegenstand nur *mittelbar*, d. h. die ästhetische Bedeutung haftet nicht am Dinglichen, Materiellen, Substanziellen, sondern an deren Erscheinungen, die sich von jeder Seite der Betrachtung ändern. An sich ist also die Erscheinung gegenüber der dinglichen Wirklichkeit eigenbedeutsam, unterscheidet sich aber darin vom bloßen »Scheinen« oder »Schein«, daß sie den Gesetzen der Wirklichkeit mittelbar nicht gleichgültig gegenübersteht, sondern sich diesen *gemäß* ausdrückt, soweit das in der phänomenalen Erscheinung, die ihren Charakter als solche voll und ganz wahrt, überhaupt möglich ist. Der Zweck, das Material und die Technik sind im Bauästhetischen nicht etwa nur eine *passive* Voraussetzung, wie die Buchstaben zu einem Gedicht. Sie sind insofern wichtig, als sich die Selbständigkeit ihrer Erscheinungen gerade an ihnen herausentwickelt. Diese ästhetische Selbständigkeit besteht vor allem darin, daß

sie nicht Zweck, Material und Technik in ihrer wissenschaftlichen Eigenart, sondern in ihren künstlerischen Kräften in Erscheinung zu setzen hat. In der Kritik, ob sich das Künstlerische nicht im Widerspruche zum Zwecklichen und Wissenschaftlichen befinde, liegt eine verstandesgemäße Tätigkeit schon in der Wahrnehmung, welche bei der Architektur notwendig zum ästhetischen Wesen gehört. Also nicht die ökonomische Rentabilität eines Baues, nicht eine gelöste mathematisch technische und statische Bauaufgabe, nicht das physische und geologische Leben des Materials soll im Bauästhetischen unmittelbar dargestellt werden. Sehr wohl handelt es sich jedoch um die künstlerischen Erscheinungen jener Aufgaben, deren ästhetische Eigenart hier darin besteht, daß sie sich in keiner Weise in Widerspruch zur Ökonomie und Technik setzt, dabei aber doch selbständig und eigenbedeutsam bleibt.

Die anderen Künste, wie Malerei und Plastik, Musik und Dichtung, Schauspielkunst und Tanz, müssen keine Zweckerscheinung im Sinne der Baukunst ausdrücken. Es gelten deshalb für diese Künste in diesem Punkte andere Gesetze, und es wäre irrig, durch Beispiele aus ihnen und Analogieschlüsse die Bauästhetik beeinflussen zu wollen, wie dies oft geschieht. Die Architektur nimmt eine Sonderstellung unter den Künsten ein, und die Gesetze ihrer Ästhetik müssen ganz aus sich selbst heraus, vollkommen selbständig analysiert werden. Die Forderung richtigen Aufbaus in einem Gemälde z. B. ist eine andere wie bei einer Architektur. Dort wird sie vom Gefühl und Auge aufgestellt, hier mitbestimmen Zweck, Material und Konstruktion das Wesen des Kunstempfindens sowohl wie auch des Formausdrucks. Man kann diese Gesetzmäßigkeiten nicht etwa dadurch umgehen, daß man mit Conrad Fiedler verlangt, beim bildenden Künstler müsse sich das Können bis zum Wissen steigern, so daß also das verstandesgemäße »Wissen« beim Architekturästhetischen doch ein verkapptes »Können« wäre. Ein Können wird nie ein Wissen, und es handelt sich im Bauästhetischen nicht nur um ein Können, sondern von vornherein auch um ein Bewußtsein, um ein »Wissen«. Ebensowenig kann man von einem »Instinkt« reden — wie es geschah —, dazu sind doch wohl die in Frage stehenden Eigenschaften der Baukunst zu hohe! Eine vorurteilsfreie Analyse des Wahrnehmungsinhaltes zeigt es deutlich: Zweck-, Material- und Konstruktionserscheinungen sind nicht durch »Können« allein zu erklären, auch nicht durch einen »Instinkt«, sondern nur durch ein klares, verstandesgemäßes Bewußtwerden. Dem Wissen kann dann keine Illusion, kein »Scheinen« oder »reiner Schein« gerecht werden, sondern nur eine »Erscheinung« im obigen Sinne.

Diese Feststellungen sind von grundlegender Bedeutung für die Baukunst und ihre Ästhetik. Weder darf das gedankliche Wissen in der

Architekturwahrnehmung geleugnet, noch kann dadurch das Künstlerische in ihr bemängelt und geschmälert werden. Alle Theorien, die einem dialektischen System zuliebe das tun, müssen ihren Begriff »Kunst« in diesen Punkten erweitern. Die Ästhetik ist ihrem Ursprung nach nicht vor der Kunst da und kann ihr keine Vorschriften geben. Sie muß in jedem Falle ihren Begriff »Kunst« so bilden, daß er den tatsächlichen Kunstschöpfungen entspricht. Darin liegt zugleich eine wichtige Mitarbeit der Bauästhetik an der allgemeinen, systematischen Ästhetik.

Der Zweck in der Architekturwahrnehmung.

Der Angelpunkt in dem vorliegenden Problem ist der Zweckbegriff, der zu allen Zeiten schon eine viel umstrittene Frage darstellte und deshalb hier auch im Zusammenhang und ausgehend von seiner geschichtlichen Entwicklung kurz besprochen werden muß. Das Schöne und das Nützliche zu einer ästhetischen Einheit zu vereinigen, war in der antiken Philosophie kein ungewöhnlicher Gedanke. So wurde vor allem von Plato die Ansicht vertreten, daß alles Nützliche schön und alles Schöne nützlich sei. Cicero ging dann einen tüchtigen Schritt weiter, indem er zu der Einsicht kam, daß aus der Zweckmäßigkeit allein die Schönheit nicht zu erklären sei. Er sagte vom Tempel: »Auch die Säulen halten ja den Bau des Tempels und die Halle aufrecht, und doch übertrifft ihr Nutzen keineswegs ihre Schönheit. Und hier dieser Giebel des Kapitols und der Tempel überhaupt, gewiß hat sie nicht die Schönheit, sondern der Zweck bestimmt. Indem aber der Zweck erfüllt ward, daß beiderseits der Regen abfließen konnte, schloß sich an den Zweck des Hauses die Würde des Giebels an; und wenn der Tempel im Himmel stände, wo es keinen Regen gibt, er würde ohne den Giebel die Würde nicht haben, die ihm eigen ist« (»de oratore« III, 45, 46. Aus Jul. Walter: »Geschichte der Ästhetik im Altertum« 1893). Ist auch die Übertragung menschlicher Verhältnisse in den »Himmel« hier wenig beweiskräftig für die Eigenbedeutung der Schönheit, so ist doch mit diesen Worten die Selbstbestimmung der Architektur als schöne Kunst ohne Widerspruch mit ihrer Zweckerfüllung, vielmehr im gesteigerten Einklang mit dieser, angedeutet. Vitruv stellte an die Baukunst drei Forderungen: Festigkeit (firmitas), Zweckmäßigkeit (utilitas) und Schönheit (venustas). Werde den zwei ersteren Genüge geleistet, so stelle sich auch die Schönheit durch Ebenmaß und durch Zusammenstimmung des ganzen Aufbaues von selbst ein. Eine nähere Erklärung hierfür gab Vitruv allerdings nicht. Das Mittelalter lieferte wenig zur Lösung der vorliegenden Frage. Von Interesse ist vielleicht einer jener urwüchsig bündigen Aussprüche Albrecht Dürers, welcher lautet: »Der Nutz ist ein Teil der Schönheit.«

Die späteren Systematiker, welche nicht von den Einzelkünsten, sondern von einem vorgefaßten Begriffe der Ästhetik ausgegangen sind,

haben sich meist wenig um die Eigenart des Zweckes in der Architektur gekümmert oder die Schönheit der Baukunst infolge deren Zweckmäßigkeit als »unfrei«, »anhängend« usw. bezeichnet. Von der architektonischen Zweckerklärung bei Kant wurde schon gesprochen. Mit der Zerlegung der Kunstschönheit in zwei verschiedene Arten (pulchritudo vaga und pulchritudo adhaerens) kommt man in Widerspruch mit dem Kunstbegriff selbst, wenn man nämlich unter Kunstschönheit etwas Einheitliches, was nicht wieder in zwei wesensverschiedene Unterabteilungen zerfallen kann, versteht. Schelling, der sich ausführlich über den Zweck in der Architektur geäußert hat, leugnete die Schönheit der praktischen Zweckerfüllung. Er ließ aber die Architektur als Kunst gelten, indem er die Nützlichkeit der Baukunst nicht als ästhetisches Prinzip, sondern nur als eine außerästhetische Bedingung bezeichnete. Er trennte dadurch die Architektur in zwei Wesen, die außer anderem z. B. im künstlerischen Äußeren und im nützlichen Inneren, im praktisch Baulichen und im allegorisch Ornamentalen zu erkennen seien. Dagegen ist einzuwenden, daß es im Bauästhetischen keine Gesetze gibt, die nicht in irgendeiner Weise vom Zweck beeinflußt wären, und keine Zweckerscheinungen in der Kunst: »Architektur«, die nicht irgendwie künstlerisch gestaltet werden könnten und müßten. Man darf daher nicht Elemente trennen, aus deren Einheit sich gerade die Eigenart ergibt. Ähnlich wie Schelling unterschied Schopenhauer zwischen ästhetischem Zweck und Nützlichkeitszweck, indem dieser nur dem praktischen Bedürfnis der Menschen diene; während jener die Grundkräfte der Natur, den Antagonismus von Stütze und Last ausdrücke. Aber bei einer solchen oder ähnlichen Auslegung wäre das zweckliche Wesen der Architektur sehr einseitig in dem Dynamischen begründet, und dieses Dynamische bestünde real. (Schopenhauer hat auch ausdrücklich darauf hingewiesen, daß Architektur nicht Schein, sondern Realität sei.) Hegel verquickte den Zweckgedanken in der Baukunst aufs engste mit seiner Dreiteilung in symbolische, klassische und romantische Baukunst. Der »symbolischen« Architektur – die aber in Wirklichkeit zum größten Teil Plastik ist – liegt nach Hegel im allgemeinen noch kein praktischer Zweck zugrunde. Dies geschieht erst in der »klassischen« Kunstform, wo der Zweck vornehmlich in der Bestimmung des Schutzes und Umschließens zum Ausdruck kommt und damit die architektonische Schönheit beherrscht. In der »romantischen« Architektur sah Hegel dann selbständig Zweckloses und Dienendes vereinigt, besonders wenn – wie bei einem Gotteshause – der Zweck sich durch die Religion zur Heiligkeit und Freiheit erhebt. So gelangte Hegel auf dem Umweg des »Göttlichen« vom Außerästhetischen zum Reinästhetischen. Es bedarf wohl keiner näheren Ausführung, um sowohl die Mitwirkung der Religion und Ethik an der architektonischen

Zweckdeutung, wie auch die Beeinflussung des Zweckes durch die willkürliche Dreiteilung in symbolische, klassische und romantische Kunstform zurückzuweisen. Über die Äußerungen Vischers und Hartmanns zu diesem Problem wurde schon im ersten Teil gesprochen; doch kann zur Behauptung Hartmanns, daß die Baukunst wegen ihrer Realität unfrei sei, jetzt noch ein Punkt im Zusammenhang der Zweckbedeutung nachgetragen werden.

Wie schon dargelegt wurde, darf man das Architektonische wegen seines phänomenalen Charakters nicht als »Realität» bezeichnen. Der Gebrauch der Architektur zu außerästhetischen, realen Zwecken kann also auch nicht unmittelbar bestimmend für die ästhetische Formgestaltung sein. Diese ist weder ausschließlich noch unmittelbar aus dem Gebrauch zu erklären. Die nur zweckliche Schönheit wäre in sich schon ein ästhetischer Widerspruch und könnte niemals alleiniges Gesetz der Baukunst sein. Das Wesen und der Wert der Kathedrale von Amiens z. B. sind weder ihre Realität noch ihre bloße Zweckerfüllung. Das Ästhetische des Wahrnehmungsinhaltes würde sogar fortbestehen, wenn die Kathedrale zerstört wäre. Auch Ruinen oder vollkommen vernichtete Bauwerke haben ihren Kunst- und Kulturwert, weil ihre Idee fortgelebt, ihre Kraft fortgezeugt hat, und sich das Spätere ohne sie anders entwickelt hätte. Auch wer das Kolosseum in Rom nicht wirklich besucht hat, die Pyramiden nicht gesehen hat, für den diese Bauwerke also gar nicht als Realitäten bestehen, spürt trotzdem deren Wert als inneren Besitz. Das schließt nicht die Forderung aus, daß sie der Realität gemäß gestaltet sein müssen, daß kein Widerspruch mit der Realität in ihnen liegt, daß sie real sein könnten. Der Gedankengang Hartmanns, mittels welchem er zur »Unfreiheit« der Baukunst getrieben wird, leitet sich aus der irrigen Annahme her, daß die Architektur auch als Kunst Realität sei. Und zu einer nicht minder verhängnisvollen Verkennung des Zweckes in der Baukunst führt es, wenn man mit Vischer umgekehrt von der absoluten Idee ausgeht und meint, »nur im Tempel erhebt sich das Bauen zur reinen Kunst«. Nicht der »Geist« der Architektur setzt sich in eine Form, deren Objektivität sich im Zweckmäßigen verspüren läßt, sondern das visuell Zweckmäßige ist etwas von Anfang an Selbständiges, welches Objektivität erzeugt.

Solange man an der Ausschließung jeglichen Zweckgedankens vom Ästhetischen festhält, muß man die Architektur als Kunst leugnen; denn alle Versuche, bei einem Baue vom Zweckmäßigen ganz abzusehen, sind fruchtlos. Alle Unterscheidungen von zwecklicher und unzwecklicher oder weniger zwecklicher Baukunst sind unhaltbare Kompromisse, und die Ausdeutungen des Zweckes als eines nur dienenden, ganz untergeordneten Bestandteiles der Architektur sind eine Verkennung ihres Wahrnehmungsinhaltes und Wesens. Für den bloß Genießenden besteht zwar keine

Verpflichtung, jedes Kunstwerk so, wie es gemeint ist, in seinem Wesen aufzufassen, aber für den ästhetischen Kritiker besteht diese Pflicht. Ganz verfehlt wäre es auch, nur um aus jenem scheinbaren Zwiespalt des Zweck-lichen in der Kunst herauszukommen, es folgendermaßen zu erklären: Die Architektur ist als Kunst zwecklos und wird nur zufällig, hinterher, als schon fertig von den Menschen zur praktischen Benützung verwendet, was aber dann ihrem Charakter als Kunst keinen Eintrag mehr tun könne. Damit würde man vor allem ihre Entstehungsart leugnen und eine prä-stabilierte Harmonie im Sinne von Leibniz annehmen müssen, die wiederum nur durch den unerklärlichen Eingriff eines göttlichen Wesens motiviert werden könnte. Wollte man endlich die Forderung der Zwecklosigkeit der Kunst aufrecht halten und sie für die Architektur so auslegen, daß man hier nur Ruinen und verlassene Bauten als Kunst gelten ließe: wie könnte man diese Ruinen ohne gewesenes Leben, ohne vorhergegangene Benützbarkeit überhaupt beurteilen und bewerten? Es bleibt kein anderer Ausweg, als den Zweck in seiner ästhetischen Erscheinung voll und ganz anzuerkennen, und in das ästhetische Urteil, soweit es nicht durch die Einheit mit den übrigen Inhalten der ästhe-tischen Wahrnehmung modifiziert wird, aufzunehmen. Es bedeutet diese Erklärung jedoch nicht etwa einen »Ausweg« im Sinne eines not-gedrungenen Denkzwanges, der sich nur dadurch ergeben würde, weil alle anderen Erklärungsmöglichkeiten ausgeschlossen wären. Die Bedeutung der Zweckerscheinung als notwendiger Bestandteil im Bauästhetischen ergibt sich vielmehr unmittelbar aus dem Wahrnehmungsinhalt. Einige Erläuterungen und Beispiele mögen noch nähere Aufschlüsse darüber geben.

Wollte man, einem absolutistisch idealistischen Drange folgend, die Architektur nur dann als Kunst gelten lassen, wenn sie »zwecklos« keinem äußerem Zwecke diene, so wäre man sehr bald gezwungen, mit anderen ästhetischen Gesetzen in Widerspruch zu geraten. Man müßte z. B. einen Scheingiebel an einem Hause höher einschätzen als einen künstlerisch durch-gebildeten Hausorganismus; wiewohl doch das Organische schon gefühls-mäßig und optisch bedeutend höher steht als eine Scheinfassade. Man wird im Gegenteil das Verhältnis umkehren und den verstandesgemäßen Zweck in seiner Erscheinung bis zu gewissem Grade zur ästhetischen Bedingung machen müssen. Die Architektur darf nicht im Widerspruche stehen zum verstandesgemäßen Wahrnehmungsgehalt des Zweckes. Der Einwand, daß manche Stile, z. B. Barock und Rokoko, ganz zwecklose Glieder hätten, die trotzdem von hohem künstlerischen Reiz und Wert seien, muß dahin richtiggestellt werden, daß sie dem Zweck auch im äußersten Grenzfall zum mindesten nicht widersprechen dürfen. Auch die wildesten Schnörkel, Verkröpfungen usw. gehen aber bei genauerer Untersuchung

gar nicht bis zu diesem Grenzpunkt, wenn anders sie nicht Ausgeburten und wirklich wertlose Gestaltungen werden. Gewundene Säulen, Gesimsverkröpfungen, herabhängende gotische Gewölbeschlußsteine, Zwiebeltürme, Stalaktitengewölbe und ähnliches sind berechtigt, weil für die Zeitgenossen ihre Herkunft aus der Zweckform offenkundig war. Sie sind nur eine — wenn auch noch so freie — Fortsetzung eines ursprünglichen Zweckgedankens. Durch eine gewundene Barocksäule wurde nicht der Zweck des Tragens zu Schanden gemacht, wie z. B. bei unästhetischen schiefen Türmen. Es war nicht ein architektonisches Kunststückchen damit beabsichtigt, sondern in wohl vorbereiteter, folgerichtiger Fortentwicklung wurde die Leichtigkeit des Tragens in ein immer freieres, phantasievolleres Spiel der Kräfte übersetzt: eine künstlerische Freiheit, die keineswegs in gesetzloser Weise des inneren Zweckzusammenhangs entbehrt. Ob dabei die Säule wirklich die ihr nach zahlenmäßiger Berechnung zukommende Last trägt, bleibt gleichgültig, solange nur die Erscheinung nicht künstlerisch unwahr oder unwahrscheinlich wird.

Ebenso interessiert bei einem Hause ästhetisch nicht im geringsten, ob es wirklich im praktischen Sinne bewohnt und benützt wird, wenn es nur durch seine Erscheinung kundgibt, es lasse sich darin seiner Bestimmung gemäß zweckmäßig wohnen. Der reale Zweck, wenn z. B. eine Kirche als Lazarett oder als Kino gebraucht wird oder wenn in einem Gartentempel Gartengerätschaften aufbewahrt werden, ist ästhetisch ganz gleichgültig. Die Architektur unterscheidet sich darin zwar von anderen Künsten, daß sie praktisch gebraucht und — wenn man will — sogar verbraucht wird, aber diese Tatsache ist nur von untergeordneter ästhetischer Bedeutung, wie schon oft betont wurde. Es ist genau zu unterscheiden zwischen der Zweckerfüllung selbst, die nichts mit dem ästhetischen Wahrnehmungsinhalt zu tun hat, und der Eignung zur Zweckerfüllung, die ästhetisch bei der Architekturbetrachtung verlangt werden muß. Diese Eignung schließt die Materie im Sinne der Substanz als solche aus und beschäftigt sich nur mit dem Phänomen, freilich nicht im Sinne der alten Metaphysik, die dem Kunstwerk gleichsam die Haut abgezogen und nur diese allein betrachtet hat, sondern das Phänomen wird auch besonders unter dem Gesichtspunkt ihrer Zweckgerechtigkeit betrachtet. Die »Haut« des Phänomens muß so beschaffen sein, daß das Blut ständig zu ihrer Belebung von einem inneren Organismus in sie hineinströmt, daß sie das Bekenntnis einer hinter ihr schlummernden Wirklichkeit jeden Moment ablegt und nie zu einer bloßen Fiktion, zum »reinen« blutleeren Schein herabsinkt. Es handelt sich um keine ideelle Welt, nicht um ein Wolkenkuckucksheim, sondern um die irdische Welt, wenn auch »nur« in ihrer Erscheinung. Wie könnte man z. B. ein Warenhaus überhaupt ästhetisch

erkennen und anerkennen, wenn man ihm nicht schon von außen seinen inneren Zweck ansähe? Was würde ein Wolkenkratzer künstlerisch ohne seinen sinngemäßen Zweckausdruck bedeuten?

Daß aber trotzdem der ästhetisch phänomenale Zweck ein anderer als der reale ist, daß es sich hier nicht etwa nur um einen Wortstreit von »Zweck« und »Zweckgerechtigkeit«, sondern um sachliche Unterschiede handelt, kann vielleicht noch folgendes Beispiel deutlicher zeigen. Ein Konzertsaal ist in seinen räumlichen und akustischen Eigenschaften so beschaffen, daß er seinem wirklichen Zweck und Gebrauch vollkommen genügt. In den Wandfüllungen sind jedoch große Spiegel in einer Weise angebracht, daß der Raum den Anschein einer weiten, offenen Halle mit unendlich langer Perspektive erweckt, in welcher die Töne der Musik verhallen würden, und die Aufmerksamkeit der Zuhörer — statt sich zu konzentrieren — sich zerstreuen müßte. Obwohl die Töne sich in Wirklichkeit nicht verlieren können, sondern durch reale Materie richtig zusammengehalten werden, ist der verstandesgemäße Wahrnehmungsgehalt im Sinne des Zweckes deshalb unbefriedigend, weil es eben bei ihm nicht auf die Realität des Objekts, sondern auf ihre praktisch, logische Erscheinung ankommt. Dem Musiker mag der Saal entsprechen, für den Raumkünstler ist er ungenügend.

Es kommt also auch hier auf die ästhetische Einstellung an. Derjenige, welcher in einem Bureaubau ein bestimmtes Geschäftszimmer sucht, die Gänge und Höfe daraufhin ansieht, wie sie ihn zu seinem Ziele bringen, stellt sich anders ein als jener Betrachter, welcher die Gänge, Höfe und Zimmer nur auf ihre Erscheinung hin, als Glieder eines größeren Organismus, als Erscheinungsräume der Wirklichkeit, und nicht als dingliche Wirklichkeit selbst betrachtet. Solange der Betrachter vom Gegenstand bloß zur Anschauung aufgefordert wird, ist dessen Wirklichkeit nur von mittelbarem Interesse. Erst wenn er durch das Objekt gezwungen wird, sich, zur Erledigung seines Geschäftes, gemäß der baulichen Massenverteilung zu bewegen, wenn er sich gleichsam stoßen würde, sobald er nicht vor allem auf die Realität Rücksicht nähme, wird der Gegenstand rigorose Wirklichkeit und hört damit auf, ästhetisch zu sein. Die Erfahrung, daß man sich an den Wänden usw. als an körperlichen Dingen stoßen könnte, liegt zwar auch dem ästhetischen Wahrnehmungsinhalte zugrunde, aber sie bedingen ihn nicht, sie beeinflussen ihn nur. Die reale Zweckform ist wesensverschieden von der Zweckerscheinungsform.

Den Unterschied jener verschiedenartigen Einstellungen und den Grund hiefür spricht Richard Hamann in seiner »Ästhetik« (1911 S. 29) sehr klar aus, wenn er sagt: »Wo wir durch Motive des Zweckzusammenhanges an eine Sache herangeführt werden, wo uns eine Notdurft des Lebens zu ihr hintreibt, da werden wir durch diese Gebundenheit an die Sache gefesselt, mag in ihr selbst auch nichts liegen, was uns festzuhalten vermöchte, wie

so oft in der alltäglichen Leier sich wiederholender Pflichten oder bei Handlungen, die nur Mittel zu einem angestrebten Zweck sind. Im ästhetischen Erleben fehlt dieser Lohn, der uns von außen winkt, oder die Pflicht, die uns zur Sache treibt und bei ihr festhält. Dafür vermag er uns einen Ersatz zu bieten, wenn eine ‚innere Kausalität', eine ‚innere Zweckmäßigkeit' sie durchwaltet, alle Teile aufeinander hinweisen, von Stufe zu Stufe führen und sich zu einem Ganzen zusammenschließen, das unsere Aufmerksamkeit auf sich konzentriert.«

Mit diesen Worten ist der eigentliche Wesensunterschied von außerästhetischem und reinästhetischem Zweck angedeutet. Er liegt in den Worten »Motiv« und »innere Zweckmäßigkeit«. Motiv heißt soviel wie: Aufforderung, Beweggrund, Bestimmungsgrund. »Innere Zweckmäßigkeit« bedeutet: Triebkraft und Zielstrebigkeit aus sich selbst, Autonomie. Dem realen Zweckgedanken liegt ein Motiv zugrunde, die ästhetische Zweckerscheinung dagegen entsteht autonom aus einer inneren Zielstrebigkeit. Alle Motive des Vorteils oder Nutzens müssen beim ästhetischen Betrachtungsvorgang ausschalten. Wie Moritz Geiger in seiner Abhandlung »Beiträge zur Phänomenologie des ästhetischen Genusses« ausführlich entwickelt hat, muß der ästhetische Genuß »motivlos« sein. »Der ästhetische Genuß verlangt, daß auch das Interesse am betrachteten Gegenstande nicht weiter motiviert ist, daß es einfach Interesse an diesem Gegenstand ist« (»Jahrbuch für Philosophie« 1913 S. 661). Man darf durch ein rein praktisches Interesse bei der ästhetischen Wahrnehmung nicht in Anspruch genommen werden, so daß dadurch die Freiheit des Urteils beengt oder gar verloren würde.*) In dieser Forderung vereinigen sich im Grunde die meisten Ästhetiker wieder, so sehr sie auch in der Auslegung der ästhetischen Zweckbedeutung auseinandergehen. »Alle Unruhe des Wünschens, daß die Welt so oder so sein sollte, ist ausgeschlossen. Ein Mann soll freilich kämpfen, aber das Kämpfen ist im Schönen vergessen; es ist vor der Thüre der Kunst zu lassen. Wir stehen im Schönen über den Gegenständen des Lebens. Die Welt muß in dieser Sphäre nicht erst gemacht werden, sie ist recht.« (Vischer, »Das Schöne und die Kunst« 1898 S. 82.)

Das Material in der Architekturwahrnehmung.

Ähnliches wie für den Zweck gilt für das Stoffliche, das Materielle in der Baukunst, und etwas grundsätzlich Neues wird auch nicht über die Konstruktion zu sagen sein. Baumaterial sowohl als technische Herstellungsart sind von mittelbarer Bedeutung für den ästhetischen Wahrnehmungsinhalt, insofern sie sich in

*) Damit wird zugleich der schon flüchtig gestreifte Begriff »Kunstgenuß« etwas genauer bestimmt, d. h. von einem reinen — ästhetisch berechtigten — Genuß darf man nur dann sprechen, wenn man dabei nicht die Motive selbst, sondern nur ihre Phänomene im obigen Sinne genießt. Das sogenannte »Dionysische« unterliegt einer ähnlichen Beschränkung.

ihrer Erscheinung künstlerisch zum Ausdruck bringen. Daß das *Material* im Gesamteindruck eine wesentliche Bedeutung hat, zeigen schon die ursprünglichen Materialstile. Welche fundamental ästhetischen Unterschiede liegen allein im Stein-, Holz-, Putz-, Fachwerks- und Eisenbau-begründet! Bei der Entstehung des Architektonischen kommt die Natur des künstlerischen Geistes schon in den Formen eines bestimmten Materials zum Vorschein. Nun könnte man allerdings sagen, die Arbeit des Künstlers bestehe eben darin, *jene Herkunft zu verwischen und sich über das Material und ihren Charakter hinwegzusetzen.* Schillers Satz: »Das Kunstgeheimnis des Meisters besteht darin, daß er den Stoff durch die Form vertilgt« (»Über die ästhetische Erziehung des Menschen« 1795) trifft jedoch für die Architektur nicht zu. Baukunst ist nicht ein reines Formwesen, sondern zugleich Lebensform, d. h. ein Rahmen des Lebens, der nur in seiner stofflichen Erscheinung wirklich glaubhaft zum Ausdruck kommen kann.

Eine Vertilgung des Stoffes durch die Form ist weder nötig noch möglich. Der eine schließt die andere nicht aus, sie widersprechen sich nicht. Realer Stoff und reine Form sind in der Bauästhetik zwar *Gegensätze*, aber keine *Widersprüche*. Wenn das real Stoffliche etwas dem Formalen — also auch dem Bauästhetischen überhaupt — Widersprechendes wäre, dann könnte man den formalen Ausdruck vom materiellen Inhalt in dem Sinne trennen, daß beide etwas für sich allein Bestehendes wären. Das wesenseigene real Stoffliche müßte als etwas für sich Bestehendes *durch* das wesenseigene Formale mitgeteilt werden können. Der Wahrnehmungsinhalt zeigt aber deutlich, daß der inhaltliche Stoff ästhetisch nicht anders als *in* der phänomenalen Erscheinung zum Ausdruck kommt. Der architektonische Formausdruck, als Ganzes genommen, muß also mehr als bloß rein Formales enthalten. Einerseits kann demnach vom bauästhetischen Standpunkt das real Stoffliche nur in der Erscheinung — und nicht real selbständig — zum Ausdruck kommen, andrerseits muß aber diese stoffliche Erscheinung notwendig im Wahrnehmungsinhalt mit enthalten sein als etwas zwar Untrennbares vom Formausdruck, aber als etwas Anderes und Eigenes neben dem *rein* Formalen. Man kann also nicht, wie Hartmann gemeint hat, den ästhetischen Schein von der Realität ablösen, sondern im Wahrgenommenen müssen implicite die Gesetze der Realität mitwirken, sonst wird es keine ästhetisch erschöpfende Erscheinung der Baukunst, sondern ein »reiner Schein«, der dem Wesen der Architektur nicht gerecht werden kann. Die ästhetisch materielle Erscheinung bedeutet eine *Beschaffenheit* des ästhetischen Gegenstandes, wobei unter Beschaffenheit allerdings nicht ein »Sein« an sich zu verstehen ist, sondern ein »*So* sein«, das aber die Realität mit zur Grundlage haben muß und ihr zu entsprechen hat. Es ist also auch hier genau zu unterscheiden zwischen Realität selbst, für sich allein bestimmend, und: nicht

im Widerspruch stehen mit Realität. Es ist zu trennen »reiner Schein« von: Beschaffenheit, Wesen in der entsprechenden, widerspruchslosen Erscheinung.

So kann das Stoffartige, d. h. die Materialbeschaffenheit in der Erscheinung nicht etwa durch die Form vertilgt, sie soll vielmehr durch den Formausdruck gesteigert werden. Echtheit, Dauerhaftigkeit, Festigkeit und Wetterbeständigkeit, kurz der Sinn und Geist des Materials müssen, soweit es sich mit der ästhetischen Erscheinung vereinen läßt, im Wahrnehmungsgehalt zum Ausdruck kommen. Es wäre dabei eigentlich gleichgültig, ob man das Wahrgenommene als verstandesgemäße, seelische oder formale Eigenart des Ästhetischen bezeichnet — das Prinzip der Materialechtheit in der Erscheinung muß sowohl vom Standpunkt der künstlerischen Wahrheit als auch der Schönheit und Beseelung erfüllt werden —, aber das Verstandesgemäße überwiegt hier sicher schon wegen seines innigen Zusammenhangs mit Zweck und Konstruktion. Eine Tempelfassade in Gips mit Farbe angestrichen wäre unästhetisch, auch wenn sie augenblicklich den gleichen Stimmungs- und Augeneindruck hervorrufen könnte wie echtes, dauerhaftes Material. Man könnte den Einwand nicht anerkennen, daß der Gips in seiner täuschenden Tönung und Nachahmung, daß also die »Erscheinung« gar nicht von edlerem Material zu unterscheiden wäre. Architektur hat nur im verstandesgemäßen Materialzusammenhang Sinn, und wenn im Regen die braune Tunke von der an einem Gerüste angenagelten Gipsfassade herunterlaufen würde, wäre es — abgesehen davon, daß sich nicht hinter der Gipsfassade wohnen ließe — vorbei mit jeder Täuschung und allem »reinen Schein«. Den Architekten interessieren zwar nicht die Namen und auch nicht alle Stoffe, die für den Naturforscher wichtig sind, aber solche Materialien, welche bauästhetische Eigenschaften haben, und an ihnen wiederum nur diese ästhetischen Werte selbst. An einem fertigen Bau ist es zwar nebensächlich, welcher Entstehungszeit und Formationsperiode ein Kalkstein angehört, aber es ist sicher für die ästhetische Erscheinung von Wichtigkeit, welche Profilierung, welche Haltbarkeit, welche Farbe, welchen Druck usw. der Stein seinem Eindruck nach zuläßt. Und da dies letztere auch verstandesgemäße Eigenschaften sind, muß man das Verstandesgemäße auch hier anerkennen. Ebenso kommt für das empfindungsgemäße Erfassen des Stofflichen eine gewisse Naturkenntnis in Betracht, z. B. die ungefähre Ahnung der Lagerungsweise von einem Kalkgebirge, die am kunstgemäß bearbeiteten Material oft noch in der Erscheinung mitschwingt und auf ein Wissen zurückgeht.

Der Geist und die Poesie eines Materials wirken lebhaft mit an der Gesamterscheinung eines Baues, ob er einen schlicht einladenden, streng zurückhaltenden oder heiter feierlichen Eindruck macht. Durch geschickte Auswahl und überlegte Zusammenstellung kann man die toten Massen verlebendigen und sie im Wahrnehmungsinhalt zum Sprechen bringen. Die

Belebung darf wegen des monumentalen Grundcharakters der Architektur allerdings nicht soweit als in den Schwesterkünsten getrieben werden. In der Baukunst liegt im Gegensatz zur Malerei und Plastik oft gerade im leblos Starren eine erstrebenswerte Wirkung. Das Material an sich muß, wenn es zur Verwendung kommt, jedenfalls tot sein. Würden in ihm noch natürliche Umwandlungsvorgänge stattfinden, so wäre diese Naturerscheinung nur eine störende Konkurrenz mit dem Kunstwillen.*) Die sinnfälligsten Eigenschaften eines Baustoffes, wie die Schwere, Undurchdringlichkeit und ruhige Massigkeit eines Gesteins übertragen sich auch am unmittelbarsten auf die gedanklich verstandesgemäße Wahrnehmung, wenn darauf vom Künstler Bedacht genommen wurde. Sicher ist es im Charakter des Bauästhetischen begründet, eine gewisse, abstrakte, starre Ruhe überall durchfühlen zu lassen. Wie weit sich an und über ihr dann mehr oder weniger Leben und sinngemäße Verlebendigung fühlbar machen darf, wird der künstlerische Takt des Baumeisters entscheiden müssen. Das Material hat jedenfalls besonderen Anteil daran.

Soweit ein Haus sein Material zum Ausdruck bringt, soweit man demselben seine Schwere ansieht, soweit es über das dahinter Liegende Rechenschaft abgibt usw., gehört es zum bauästhetischen Gesamtinhalt der Erscheinung. Dadurch verbindet sich die stoffliche Wahrnehmung in hohem Grade auch mit dem raumbildenden Grundcharakter der Baukunst, indem das Aussehen des Materials, seine Härte, Dicke, Behandlung usw. auf den ganzen Raumorganismus schließen lassen. Durch eine gedanklich verstandesgemäße Betrachtung teilt sich nicht nur der Aufriß, sondern auch der Durchschnitt bis zu gewissem Grade mit. Nicht nur die Haut, sondern auch das Fleisch und Blut werden durch die Beschaffenheit der Haut offenbar. Der Malerei und Plastik mag es gleichgültig sein, welch anatomischer Kern sich hinter ihren Oberflächen verbirgt, der Blick verlangt nicht ins Innere zu dringen. Die Architektur wird dagegen durch Herumgehen in ihrem Inneren wahrgenommen, die Strukturen und Nerven treten in Erscheinung, und ein gut Teil ihrer Wesenheiten drückt sich am Materiellen aus. Die inneren Muskeln und statischen Kräfte müssen in ihrer lebendigen, pulsierenden Gesundheit auch äußerlich bemerkt werden. Ein sterbender Organismus, der im nächsten Moment zusammenbricht, ist sehr wohl ein Vorwurf für die Malerei und Plastik; das Blut und Knochengerüste, das Hinfällige und Erstarrende spielen dabei als solche keine verneinende Rolle. Ein Bau dagegen, dessen morsches Material erkennen läßt, daß es jeden Augenblick zusammenstürzen kann, ist unästhetisch. Das ästhetisch Verstandesgemäße verlangt Widerstand,

*) So kann z. B. von einer Gartenkunst, wo das Material die lebende Pflanze ist, nur dann im architektonischen Sinne die Rede sein, wenn die Natur ständig im Banne künstlicher Zucht bleibt.

körperhaften Stoff in der Erscheinung, nicht nur Ausdruck der reinen Idee. »Architektur ist gefrorene Musik«; in diesem feinempfundenen Wort mag Schlegel gefühlt haben, daß es sich im Bauästhetischen um etwas »Gefrorenes«, d. h. Kompaktes, Stoffartiges handelt im Gegensatz zu dem Aufgetauten, Flüchtigen, Schemenhaften der Musik und anderer Künste. Während das Material in anderen Künsten Voraussetzung ist, wird es in der Baukunst — wenngleich in phänomenalem Sinn — Bestandteil.

Je weniger auf das Stoffartige in der Architektur Rücksicht genommen wird, desto mehr wird diese in der Auffassung in das Gebiet der Malerei verschoben. Der Enthusiast sieht oft in einer besonderen Beleuchtung und Naturstimmung an einem Bau nicht mehr die Räume und Formen als Erscheinungen von Baustoffen, sondern nur noch Licht, Farben und Luft, kurz ein malerisches Gemälde, dem die Architektur vielleicht als Staffage dient. Diese Betrachtungsart ist aber viel mehr Naturschwärmerei als Bauästhetik.

Die Konstruktion in der Architekturwahrnehmung.

Der enge, gedankliche Zusammenhang des Räumlichen mit dem Stofflichen im bauästhetischen Wahrnehmungsinhalte leitet von selbst zur Bedeutung der Konstruktion über. Sie ist der Träger und innere Knochenbau des Materials, verteilt und hält es gemäß der gewollt räumlichen Ausdehnung zusammen und hat mit dieser Funktion eine solche Wichtigkeit, daß sie sich auch im ästhetischen Wahrnehmungsraume äußerlich kundgeben muß. Wie Zweck und Material unterliegt ebenso die Konstruktion vorzugsweise dem verstandesgemäßen Gesetz der architektonischen Wahrheit und wird so neben ihrer rein mechanischen Tätigkeit Träger eines Geistigen. Ein Architekturwerk, das so konstruiert wäre, daß z. B. Inneres und Äußeres technisch-konstruktiv im Widerspruch stünden, wäre wie ein Mensch, der seine Sprache nur dazu gebraucht, um die Gedanken zu verbergen. Die Architektur darf nicht im Widerspruch stehen zum verstandesgemäßen Wahrnehmungsgehalt der Konstruktion. Soweit also das Technische in Erscheinung tritt, muß es folgerichtig durchgebildet sein. In jedem bauästhetischen Wahrnehmungsinhalt ist das konstruktive Element bis zu gewissem Grade vorhanden, ja es gibt sogar einen Maßstab dafür, was überhaupt zur Architektur zum Unterschied vom Gewerbe gerechnet werden kann. Einen Gegenstand ganz ohne Konstruktion — wie z. B. einen Löffel — wird man nicht architektonisch nennen können, dagegen ein Möbelstück, das konstruktiv aufgebaut ist, sehr wohl als einen Zweig der Architektur im weitesten Sinne betrachten dürfen. Freilich ist bei diesen Gegenständen hinwiederum alles auszuschließen, was reine Technik ohne Gefühls- und Forminhalt ist.

Die ästhetische Bedeutung der Technik liegt in ihrem Zusammenhang mit Zweck, Material und den seelischen sowie formalen Eigenschaften des Bauästhetischen. Die rein konstruktive Betrachtungsweise mit Ausschluß

der übrigen wesentlichen Bestandteile wäre sicher unberechtigt. Sie ist noch kein ästhetisches Urteil und bedarf jener Vervollständigung, welche in der regulierenden Einheit der ideellen, materiellen und formalen Gegebenheit des Wahrnehmungsinhaltes begründet ist. Es wäre einseitig mit Henry van de Velde in jeder Linie eine Kraft zu sehen und in der Berechnung dieser Kraft und ihres Widerstandes die Schöpfungsbasis der Baukunst, in ihrem Höhepunkt »Wohlbefinden« und »Glück« zu erblicken. (»Laienpredigten« 1902.) Man darf die Konstruktion nur soweit in das ästhetische Urteil aufnehmen, als sie am Gesamtkonzert der architektonischen Harmonie Anteil hat. Bei der Untersuchung der konstruktiven, sicher unentbehrlichen, inneren Einzelheiten muß die grundlegende Idee des ganzen Werkes immer mitschwingen, und deshalb besteht ebenso in dieser Beziehung des konstruktiven Details zum Gesamten des ästhetischen Gegenstandes ein Wesensunterschied zwischen begrifflich wissenschaftlicher und phänomenal ästhetischer Forschung. Der Architekt muß also sehr wohl auch ästhetisch am Schnitt, welcher die Muskeln und Sehnen des baulichen Organismus bloßlegt, interessiert sein. Michelangelo sagte mit Recht, daß nur derjenige, welcher die Anatomie kenne, sich einen richtigen Begriff von der inneren Notwendigkeit eines architektonischen Planes machen könne.

Der Architekt darf jedoch nicht wie der Anatom das Einzelne um seiner selbst willen betrachten, sondern nur im Hinblick aufs Ganze und dessen Erscheinung. Und ebenso ist die ästhetische Architekturbetrachtung eines fertigen Werkes ein Reflektieren, ein Nach- und Nochmalsschaffen — zwar nicht in mathematischen Zahlenbegriffen oder naturwissenschaftlichen Werten — aber in einem diskursiven Erdenken, Erschauen und Erfühlen von räumlichen Erscheinungsgebilden. Der Physiologe, welcher den Körper seziert, hat ein Interesse an der inneren begrifflichen Wahrheit, der Architekt gestaltet die innere Struktur technisch als Teil des Ganzen in seiner Erscheinung und gemäß der künstlerischen Wahrheit des Phänomens. So werden z. B. die Mauerstärken und Widerlager eines statisch berechneten Tonnengewölbes von ästhetischem Einfluß auf die sichtbaren Abmessungen des Raumes im Vergleich zur Dicke seiner Umgrenzungen. Der äußere Gesamtcharakter wird mitbestimmt von einer Konstruktion, in welcher die errechneten Zahlenwerte drinnenstecken. Und wenn dem Laien auch Abmessungen und Größen durch Gewohnheit und Erfahrung geläufig werden, ohne daß er bei der ästhetischen Beurteilung nachrechnet, so leiten sich seine Wahrnehmungsurteile in diesem Punkte doch aus der Rechnung und aus dem technischen Wissen her. Wenn also das letztere auch nicht das Ziel der Betrachtung sein kann, so ist es trotzdem ein wichtiger Bestandteil im Künstlerischen der Baukunst. Das logische Denken betätigt sich als Medium zwischen Realität und Erscheinung.

Dadurch, daß sich das Technische schon frühe mit Empfindungs- und Formwerten verbindet, wird es nicht geringer. Die einfachsten Sichtbarkeiten der Baukunst gründen sich in ihrem Stimmungs- und Formcharakter mit auf die Herstellungsart. So entstand die zyklopische oder megalithische Schichtung von Steinen, gesetzmäßig polygonale oder isodom quadermäßige Aneinanderfügung derselben, flächenhafte oder bossierte Ausführung, Glättung, Rauhung, Gliederung usw. Jede *Kunstform* läßt sich entwicklungsgeschichtlich aus einer *Werkform* herleiten. Und, wenngleich das Technische allein nicht bestimmend für das Endergebnis werden kann, gibt es oft einem Bauwerk, ja einem ganzen Stile, als Dominante den ästhetischen Charakter. So besonders bei modernen Eisenbetonbauten oder reinen Glas- und Eisenkonstruktionen. Die Geschichte zeigt in der Gotik ein erhabenes Beispiel der konstruktiven Bedeutung im Bauästhetischen. Hier geht das Konstruktionsprinzip in der Erscheinung weit über das bloße Verstandesgemäße hinaus. Es gelangt zu einer ganz selbständigen Vorherrschaft, die sich viel höhere Ziele steckt als nur Erscheinung von Haltbarkeit, Ausgleich von Last und Stütze, und sogar auch das Gefühlsmäßige und Optische in ihren Bann zwingt. Wie ungerecht wäre es, die Gotik wegen ihres konstruktiven Gewandes überhaupt nicht als hohe Baukunst anzuerkennen, wie es Conrad Fiedler getan hat! Sie ist im Gegenteil der beste Beweis dafür, welch wichtigen und wesentlichen Bestandteil die Konstruktionsgestaltung und damit das Verstandesgemäße darstellt.*)

Die Beziehungen des Verstandesgemäßen zum Seelischen und Formalen.

Die Konstruktionserscheinung gibt der Phantasie *Nahrung zu neuen Stimmungs- und Forminhalten*. Der Kampf mit dem Technischen während des Bauens zeitigt oft ungekannte ästhetische Inhalte. Durch die Schwierigkeit, große Steine herbeizuschaffen, entstand z. B. ein neues, ästhetisch wertvolles Material, nämlich der Backstein. Dieser — an sich unscheinbar — bekam dann durch Glasur (Assyrier) und durch verschiedenartigste Schichtung (Backsteinverbände), Augen- und Empfindungswerte. Alle jene Zusammenhänge des Konstruktiven mit anderen Elementen des Bauästhetischen deuten auf die höhere Einheit verstandesgemäßer, seelischer und formaler Wesensbestandteile in der Gesamtwahrnehmung des Architektonischen hin. Ja man kann in der untrennbaren Verquickung der physischen und psychischen Eigenschaften, aus denen sich jede bauästhetische Erscheinung herleitet, den unentbehrlichen *Regulator* erkennen, damit den verstandesgemäßen Qualitäten nicht zu wenig und nicht zu viel Bedeutung beigemessen werde. Man darf das Verstandesgemäße nicht als ästhetisch untergeordnet betrachten. Es ist kein negatives Element, das, wie Alois Riegl sagte, hemmend

*) Es ist geradezu eine Ironie der Bauästhetik, wenn Schopenhauer seine Abneigung gegen die Gotik damit begründete, daß bei ihr der Antagonismus von Stütze und Last nicht mehr augenscheinlich genug zum Ausdruck komme, während in Wirklichkeit doch gerade das Gegenteil der Fall ist.



wirkt. Will man in den Forderungen von Gebrauchszweck, Rohstoff und Technik einen Reibungskoëffizienten, einen Kampf erblicken, den das Kunstwollen aufzunehmen hat, um seine eigentliche Absicht zu erreichen, so mag man das immerhin tun. Man darf aber dann unter Kunstwollen nicht nur ein psychisches verstehen, sondern muß es unter jener dreifachen, regulierenden Einheit zusammenfassen. In gewisser Hinsicht ist jedes Kunstschaffen ein Kampf. Dem Verstandesgemäßen hierbei eine negative und dem Seelischen eine positive Rolle zuzuschreiben, wäre jedoch eine ungerechte Beurteilung gleich wesentlicher Bestandteile im Bauästhetischen. Der Laie im Baufach anerkennt oft nur den Gefühls- und Formwert des Architektonischen und unterschätzt ihren tiefen Zusammenhang mit den gedanklich verstandesgemäßen Fordernissen des Aufbaues. Er sieht in der Zweckerfüllung, dem Materialausdruck und der konstruktiven Erscheinung etwas Selbstverständliches und bedenkt nicht, daß ja schon die erste Gestaltung eines Baues mit verstandesgemäßen Momenten eng verwachsen ist. Viele sehen in der Technik ein für jeden erlernbares, untergeordnetes Ausdrucksmittel des idealen Gehaltes der Architektur. Das Technische an echter Kunst ist jedoch nie auslernbar und gerade an ihm sucht das Genie immer wieder das eigentlich Künstlerische zu erringen. Es sei nochmals an moderne Beton-, Eisen- und Glasbauten erinnert.

Die Zweckform ist an sich allerdings noch keine Kunstform, die Gesundheit ist noch keine Schönheit. Aber Kunstform im Widerspruch zur Zweckerfüllung gibt es nicht. Der bloße Empfindungsgehalt oder die Formenklarheit fürs Auge allein sind noch nicht Baukunst. Die rein verstandesgemäße Harmonie ist zwar etwas anderes als die gefühlsmäßig empfundene oder die sinnengemäß erschaute Harmonie. Aber ebensowenig wie die verstandesgemäße Harmonie allein einen bauästhetischen Wahrnehmungsgehalt ausmacht, kann er in der sinnengemäßen oder gefühlsmäßigen Harmonie allein bestehen. Das eine wie das andere ist eine notwendige, jedoch noch nicht hinreichende Bedingung. Die Freude des Nutznießers ist zwar noch keine ästhetische Freude, aber die ästhetische Freude muß außer anderem auch die Befriedigung über die sachlich praktische Erscheinung des Baues in sich schließen. Denn ein Bauwerk ohne jeden Nutznießer — und wäre dieser ein Toter, ein Gott oder eine Idee, welche in einem Denkmal wohnen — gibt es nicht.

Daß die Normen des Verstandesgemäßen allein nicht zum Ideal des Bauästhetischen werden, dafür sorgt schon ihre enge Verknüpfung mit dem Seelischen und Optischen. Das Geheimnis jenes oben (am Ende des dritten Kapitels) bildlich eingeführten »Wagens«, mit welchem man auf den drei Straßen der Seele, des Verstandes und des Auges zugleich das ästhetische Gebiet des Architektonischen befahren muß, besteht ja gerade darin, daß diesen dreien eine Unzertrennlichkeit und trotzdem eine gewisse gegenseitige Freiheit eigen ist. Man kann z. B. nicht absolut scheiden zwischen

dem praktischen Sinn des schönen Bauwerks, seinen reinen, abstrakt symbolischen Eigenschaften wie beim Ausgleich von Last und Stütze und seiner Symmetrie im formalen Sinne. Trotzdem ist jedes einzelne eine Kraft für sich. Bei aller Gebundenheit des Gefühlsausdrucks mit Zweck- und Formerscheinung ist er doch dieser gegenüber frei an sich, d. h. ein Gebäude kann bei der gleichen Zweckerfüllung und Formenschönheit unendlich verschiedene und selbständige Gefühlswerte versinnlichen. Ja es muß sich sogar frei über der Zweckerscheinung und dem Formausdruck bewegen, sofern es nur nicht in Widerspruch mit ihnen gerät. Ebenso ist es mit dem Zweck, dem Material und der Konstruktion gegenüber dem Gefühl und der Form. So ist es mit der Form gegenüber dem Zweck und Gefühl usw. je nachdem das eine oder das andere vorherrscht. Die Widerspruchslosigkeit der gefühls-, verstandes- und sinngemäßen Kräfte beruht auf einem *Gesetz der Harmonie*, das sich am klarsten im *Genie* offenbart. Die Peterskuppel in Rom, welche von ihrem genialen Schöpfer intuitiv erfühlt und erschaut wurde, entspricht auch ganz von selbst den statisch, verstandesgemäßen Bedingungen!

Man könnte den schwer zu analysierenden Wesenskern des bauästhetischen Wahrnehmungsinhaltes vielleicht vergleichen mit dem religiösen Symbol der Eucharistie, wobei der Teil zugleich das Ganze und trotzdem etwas Selbstständiges darstellt. *Es müssen sowohl die ganze Seele, das verstandesgemäße Bewußtsein und das klarsehende Auge in der Wahrnehmung zusammen in Tätigkeit treten, als auch jedes einzeln darüber freischwebend für sich allein wirken.* Man muß bei der Architekturbetrachtung ganz gefaßt und seiner geistigen Kräfte als kühler Beobachter mächtig sein und dabei doch jede seelische Schwingung, welche die Erscheinung anregt, aufnehmen und mit ganzem Herzen miterleben. Mag man diese Forderung rätselhaft, unerfüllbar nennen, sie ist es nur scheinbar, und den lösenden Schlüssel gibt eben wieder nur die tiefe *Harmonie von Seele, Verstand und Sinn*. Es darf hier vielleicht an Georg Simmels »Rembrandt« (1917) erinnert werden, wo der künstlerische Lebensausdruck als eine absolute Kontinuität, in der es zusammensetzende Teile nicht gibt, die vielmehr in sich Einheit ist, bezeichnet wird. Das Wesen der Kunst ist, in jedem Augenblicke *ganz* da zu sein. Das Alpha im Omega:

Sechstes Kapitel

Optischer Wahrnehmungsgehalt und seine Normen

Daß der architekturästhetische Wahrnehmungsinhalt nur durch seine Schaubarkeit, also durch eine optische Eigenschaft, sich ausdrücken und wirken kann, ist selbstverständlich. Zweifel könnten nur darüber entstehen, ob dem Optischen ein selbständiger ästhetischer Wert hierbei zukäme, ob es nicht vielmehr nur das Seelische und Verstandesgemäße vermitteln würde, ohne selbst etwas Neues hinzuzufügen.

Die Bedeutung des Optischen im Bauästhetischen.

Es ist richtig, daß das Seelische und Verstandesgemäße zum größten Teil durch das Augenwahrnehmbare ausgedrückt und übermittelt wird, aber es besteht nicht darin. Es ist auch richtig, daß erkenntnistheoretisch das Psychische und Logische eine ganz andere, viel grundlegendere Bedeutung haben kann als das Optische, daß Seele und Verstand im menschlichen Erkenntnisvermögen im allgemeinen eine ungleich wichtigere Rolle spielen als das Auge. In der Ästhetik handelt es sich aber einzig und allein um Wirkungskräfte, welche sich unmittelbar aus dem Wahrnehmungsinhalt ergeben. Ist nun hier wirklich das Optische nur Mittel zum Zweck des Seelischen und Verstandesgemäßen? Sieht der Beschauer am Kunsteindruck nur Gefühls- und Verstandesinhalte, also sozusagen eine »formale Seele« und »formale Gedanken«? Das letztere bedeutet in sich schon einen Widerspruch, und tatsächlich ist das rein Formale im Ästhetischen nichts Gleichgültiges, nicht nur Mittel zum Zweck. Wäre es das, wäre in der Form nichts weiter enthalten als seelischer und verstandesgemäßer Inhalt, so müßte man die Form mit dem Inhalt gleichstellen können. Wirklich ist ja auch die Form immer Form eines Inhalts, aber sie ist nicht dieser selbst, sondern besteht eigenbedeutsam neben dem Inhalt.*) Es entsteht dadurch nicht etwa ein Gegensatz oder gar Widerspruch zwischen Form und Inhalt. Das Entgegengesetzte von Inhalt wäre nicht Form, sondern Stoff, d. h. die Form darf und kann nicht vom Inhalt getrennt werden. Sie ist aber

*) »Inhalt« ist hier natürlich nur in dem Sinne, wie er in den zwei vorhergehenden Kapiteln behandelt wurde, zu verstehen.

mit ihm auch nicht gleichzusetzen. Sie darf weder als alleinige Wirkungskraft des Wahrnehmungsinhaltes noch als bloßer Ausdruck des Seelischen und Verstandesgemäßen aufgefaßt werden, sondern ist untrennbar vom Inhalt und doch zugleich eigenbedeutsam.

Es muß hier also das Optische neben seiner Aufgabe, das Gefühls- und Verstandesgemäße auszudrücken, auf seine rein formale, wesenseigene Kraft hin untersucht werden. Dieses Gesamte macht erst den eigentlichen »Inhalt« aus. Zu der Formbedeutung als Ausdruck des Seelischen und Verstandesgemäßen kommt noch eine Formpotenz, welche um ihrer selbst willen vorhanden ist. Und läßt sich auch nicht der Finger auf jenen Punkt legen, wo die eine aufhört und die andere anfängt — denn beide sind in der Wahrnehmung vereinigt —, so muß doch die ästhetische Analyse hier scharf scheiden. Erst wenn die architektonische Schöpfung einen selbständigen Formausdruck gefunden hat, der in seiner Eigenbedeutsamkeit den seelischen und verstandesgemäßen Gehalt ergänzt, kann sie eine vollinhaltliche ästhetische Wahrnehmung bieten.*)

Gerade über die Bedeutung der Schaubarkeit in der bildenden Kunst und deren Zusammenhang mit den anderen ästhetischen Kräften bestehen große Meinungsverschiedenheiten. Jene Theoretiker, welche die Trennung der formalen von allen anderen Eigenschaften verlangten, wie Fiedler, Hildebrand, Cornelius, Volkmann usw., gingen von der nur anschaulichen Erkenntnis und Bewertung und nicht von der im obigen Sinne ästhetischen Analyse des künstlerischen Wahrnehmungsinhaltes aus. Sie wollten ihre Normen aus rein optischen Voraussetzungen gewinnen und alles andere von vornherein ausschalten. In Wirklichkeit müssen aber dabei ungewollt wieder Empfindungswerte mit Formwerten vermischt werden, ohne jedoch auf diese Weise zu ihrer vollen Würdigung gelangen zu können. Eine solche Überschätzung des Optischen in der Architektur ist ebenso falsch wie eine Unterschätzung. Und wenn die Fiedler-Hildebrand-Theorie verlangt, daß die bildende Kunst unter Ausschluß aller Gefühlsempfindungen überhaupt nur vom Interesse des Auges abhängig sein dürfe, so verdankt ihr die Bauästhetik zwar auf diesem Gebiete die meisten Einsichten und Anregungen, muß sich aber trotzdem vor ihrer Einseitigkeit sorgfältig bewahren. Fiedler trennte wohl die »Kunstlehre« grundsätzlich von der Ästhetik. Unter ersterer verstand er seine eigene Erkenntnistheorie als Objektivierung der Welt, unter letzterer eine gefühlsmäßige Betrachtung der Kunst. Diese Scheidung erschwert

*) Es ist wohl überflüssig, nochmals darauf hinzuweisen, daß sich dabei das optisch sinnliche Interesse nur auf die Erscheinung und nicht auf das Dasein des Kunstwerkes erstrecken darf. Alle persönlich egoistischen Interessen des Augensinnes, z. B. hedonistischer, unmoralischer oder geschlechtlicher Art, müssen ausgeschlossen sein. Der Charakter des Bauästhetischen ist solchen Abschweifungen sowieso wenig geneigt.



und verwickelt jedoch die Materie und gibt zu Mißverständnissen Anlaß. Eine solche Trennung von Form und Inhalt läßt sich nicht ungestraft durchführen. Sie hat in allen ästhetischen und kunsttheoretischen Fragen immer wieder Un-stimmigkeiten und Widersprüche mit der unmittelbaren Kunstwahrnehmung selbst verursacht. Ihre Zerlegung muß unbedingt zu unkünstlerischem Geiste führen. Und diese Klippe wird auch nicht dadurch vermieden, daß man mit Fiedler den eigentlich künstlerischen Inhalt zwar nicht leugnet, ihn aber ganz und gar in der Form sieht. Die gefühls- und verstandesgemäßen Wirkungs-möglichkeiten des Bauästhetischen lassen sich vollständig keineswegs rein formal ergründen. Sie bestehen nicht in der Form und werden niemals durch das bloß Formale erschöpft. Solche und ähnliche Auffassungen schließt der ganze bis-herige Gedankengang aus, weshalb nicht näher darauf eingegangen werden soll.

Die Raum-wahrnehmung. Die optischen Funda-mentalbegriffe.

Um die Bedeutung des Optischen im ästhetischen Wahrnehmungsinhalt richtig einschätzen und würdigen zu können, muß man vor allem unterscheiden zwischen wissenschaftlicher, natürlicher und künst-lerischer Fläche, Körper und Raum.*) Der be-trachtende Mensch kann von den ihn umgebenden Dingen der Natur und Außenwelt nur Farben, Gestalten, Gewichte, Gerüche, Geschmäcke. Ge-räusche und Oberflächenbeschaffenheiten erkennen; was die Dinge wirklich sind, weiß er nicht. Anders in der Kunstschöpfung und Kunstwahrnehmung! Hier schafft der künstlerische Geist selbst etwas Neues, was sich sowohl von wissenschaftlicher Dinglichkeit als auch vom natürlich physischen Flächen-, Körper- und Raumeindruck des Menschenauges wesentlich unterscheidet. So kann man je nach der Einstellung des menschlichen Geistes drei unter sich verschiedene Erkenntnisarten von den sichtbaren Flächen, Körpern und Räumen der Außenwelt trennen und auseinanderhalten. Beim Raume, der hier besonders interessiert, muß geschieden und als ein wesenseigener anerkannt werden: 1. Der Daseinsraum, d. i. der objektive, reale Raum, wie man ihn nicht sehen, nur denken kann. 2. Der Erscheinungsraum, d. i. der natürlich, physisch entstehende Eindruck einer Raumwahrnehmung auf der Netzhaut des menschlichen Auges. 3. Der Wirkungsraum, d. i. der künstle-risch ästhetische Raum, wie ihn der Architekt vermittelst seines Werkes schafft, und auf welchen sich der Kunstverständige im Wahrnehmungsinhalt einstellt.

Der Wirkungsraum, auf den es hier allein ankommt, besteht nicht in der Kenntnis des Raumes einer Architektur an sich oder seiner natürlich physiologischen Erscheinung, sondern in der Wahrnehmung der ästhetischen Bedeutung dieses Raumes in

*) Die vollständige Verkennung dieser Tatsachen ist der Grundirrtum der Hermann Cohen'schen Raumästhetik (»Ästhetik des reinen Gefühls« 1912, 2. Bd., 6. Kap.).

seiner künstlerischen Erscheinung. Zu dem bloßen Augeneindruck kommt schon beim ersten erfassenden Blick eine geistige Kraft mit ästhetischen Eigenschaften hinzu. Erst mit der Beachtung seiner künstlerischen Wirkungsqualitäten entsteht das Verständnis für die optischen Eigenschaften des architektonischen Raumes.

Die künstlerischen Fähigkeiten des Auges sind — wie Fiedler mit Recht beklagte — beim Durchschnittsmenschen sehr vernachlässigt und fehlen meist vollkommen. Das praktische Leben verlangt viel mehr Wissen, Begriffsbildung und scharf gegenständliche Auffassungsgabe als Anschauungsfähigkeiten zu entwickeln. Und doch bedarf es bei der Kunstwahrnehmung vor allem auch der besonders eingestellten Beherrschung über die ästhetische Augenwelt. Die anschaulichen Vorstellungen müssen in der Wahrnehmung so geklärt und gesteigert werden, daß sie den Grad der Notwendigkeit erreichen. Darin liegt zugleich die Forderung einer vollkommenen Neubildung der Flächen-, Körper- und Raumwelt. Die malerische Form auf einem Gemälde ist z. B. eine wesensverschiedene von jener in der Natur oder auf einer Photographie, die optischen Werte einer Plastik müssen andere sein wie das Ideal des wissenschaftlichen Anatomen oder wie jene des menschlichen Modells, und der künstlerische Raum in der Architektur ist ein ganz anderer wie der Kant'sche Raum in der Philosophie oder der euklidische in der Stereometrie. Bloße Naturnachahmung oder nur sinngemäße Weiterbildung der dinglichen Welt wären im Reich der Kunst Willkür und Unbestimmtheit. Der Beschauer, welcher eine architektonische Wahrnehmung richtig verstehen will, muß sich vollständig hineinversetzen können in jene gänzlich autonome Anschauungswelt, auch wenn er sich schon eine andere, noch so hochstehende Geisteswelt aufgebaut hätte. Er muß alles außer acht lassen, was ihn daran hindern könnte, auch wenn er den Bau seiner Vorstellungen ganz von vorne beginnen müßte.*) Die Übung zum Tiefensehen ist dabei überaus wichtig, und ein Hauptgrund, warum die Alten besser bauten als wir, liegt mit darin, weil sie mehr Fähigkeit zum Tiefensehen hatten.

Die ästhetische Augenwahrnehmung der sichtbaren Welt ist also verschieden vom unkünstlerischen, optischen Erfassen der Dinge. Aber auch bei den Künstlern und Kunstkritikern selbst bestehen noch sehr erhebliche

---

*) Damit steht nicht im Widerspruch, daß die Erfahrung und das »Wissen« auch bei der optischen Wahrnehmung insofern ihre besondere Berechtigung beibehalten, als man sich z. B. in einem räumlichen Zusammenhang, in welchem eine Kirche nur einen Zentimeter, das Pfarrhaus daneben vielleicht aber zwei Zentimeter hoch erscheint, der wahren Größe beider Bauten bewußt bleibt und aus diesem Wissen heraus auch die Fordernisse der Gebäude nach Stimmungsgehalt, Zweckerscheinung usw. bei der künstlerischen Betrachtung immer mitberücksichtigen kann und muß.

Unterschiede in der Wahrnehmungsfähigkeit, je nachdem das Auge eingestellt ist, je nachdem mehr eine Begabung und Schulung für Malerei-, Plastik- oder Architektur-Wahrnehmung vorherrscht. Viele haben für Malerei großes Verständnis, für räumliche Werte dagegen bleibt ihr Auge unempfänglich. Andere wieder erschauen alle bildende Kunst — auch die Malerei und Architektur — plastisch, oder sie suchen in der Architektur vor allem anderen das »Malerische«, weil ihr Auge eben auf das flächenhaft Bildmäßige zuerst einspringt. Darnach entstehen ganz verschiedene Wahrnehmungsinhalte. Ferner sind das Auge und seine ästhetischen Fähigkeiten in hohem Grade abhängig von der Zeit der Nationalität und Rasse. Manche Zeitepochen bleiben für gewisse Wahrnehmungsinhalte ganz oder teilweise stumpf. Nicht jede Zeit ist für jede Art ästhetischer Augeneindrücke geeignet, um so mehr als auch hier das Gedankliche Einfluß übt. Das Lebensalter spielt selbstverständlich ebenfalls eine große Rolle. Dem Kind fehlt noch jedes räumliche und bis zu hohem Grade auch körperliche Augenempfinden. Es sieht nur die Umrisse, allmählich dann die Flächen der Dinge und macht so — in künstlerisch nicht gerade ungünstigem Sinne — das Greifbare zu Illusionen, ohne dabei die Freude am Gegenständlichen zu verlieren. Körpermassen, Schatten und Raumtiefe in einem ununterbrochenen Hintereinander erobert sich das optische Vorstellungsvermögen aber erst ziemlich spät, und es fehlt oft bei Erwachsenen noch ganz. Auch von der Darstellung eines Raum*schemas* oder einer richtigen räumlichen Darstellung des Raumes in der Fläche (Graphik und Malerei) ist noch ein wesentlicher Fortschritt zum architektonisch räumlichen Vorstellen und Gestalten (d. i. Bauen), zur künstlerischen dreidimensionalen Raumwahrnehmung mit ihren Gesetzen. So bilden sich die ästhetischen Wahrnehmungswerkzeuge je nach ihrer Veranlagung nach einer bestimmten Richtung hin aus und werden dann auch in ihrer künstlerischen Reife leicht wesensverschieden und einseitig.

Künstler wie Kritiker sehen verschieden. Der optische Wahrnehmungsinhalt ist je nach der Einstellung und Fähigkeit ein anderer. Betrachtet man z. B. einen Besucher, wenn er zum erstenmal in ein fremdes Zimmer tritt und beobachtet man, worauf er sein Augenmerk zuerst richtet! Der eine erblickt beim Eintritt irgendeinen Einzelgegenstand, z. B. eine Vase, welche sein Auge fesselt. Es bleibt gleichsam daran hängen und ist vollkommen damit beschäftigt. Es wandert um den Gegenstand herum, beschaut ihn von allen Seiten, und wenn der Besucher das Zimmer verlassen hat, erinnert er sich wohl noch an die Vase, aber er weiß nicht, ob sie in das Zimmer hineingepaßt hat, ob der Raum einheitlich in zusammenstimmenden Möbeln, in einem bindenden Farbton usw. eingerichtet war. Er sieht die Gegenstände einzeln körperhaft, d. h. plastisch. Ein anderer Besucher interessiert sich für einen malerischen Winkel, eine Sophaecke, die er als Gemälde festhält

und in ihren Umrissen und Farben auf einer Fläche malen oder zeichnen möchte. Ein dritter dagegen bleibt einen Moment vor Eintritt in das Zimmer im Türrahmen stehen, er läßt den Raum in seiner Gesamtheit auf sich wirken und verspürt seine Dimensionen. Er geht darin herum und nimmt persönlich eine Stellung zur ganzen Umgebung, Wenn er weggegangen ist, kann er sich vielleicht an keinen Einzelgegenstand der Einrichtung genau entsinnen, aber er hat in sich eine Sympathie oder Antipathie des erschauten Raumeindrucks erzeugt; denn er hat das Zimmer in seinem Gesamtcharakter wie einen Menschen, dessen Bekanntschaft er eben gemacht hat, in sich aufgenommen. Diese Wahrnehmungsart ist eine räumlich architektonische. Der eine sieht die Einzelheiten, der andere die Gesamtheit. Der erstere besitzt die ästhetischen Voraussetzungen zum Verständnis eines Raumgebildes nicht. Sein Auge ist gewohnt, immer nur einen Gegenstand, abgesondert von seinem großen Rahmen, isoliert von seiner Umgebung, zu betrachten. Er sieht in dem Einzelnen etwas Absolutes. Dieses *detailierende* Sehen überträgt sich durch sein Auge auch auf sein künstlerisches Denken und Fühlen. Er beurteilt z. B. ein Architekturwerk nach der Korrektheit eines Profils, nach seiner Stilreinheit und erfreut sich an diesen Eigenschaften. Der andere sieht in dem Geschauten vor allem ein Medium zur Ganzheit des ästhetischen Inhalts. Er vereinfacht die Vielheit auf eine Einheit, vereinigt die Erscheinungen in einem Zentrum, das Nach- und Nebeneinander zu einem Simultanen. Er sucht den Rückweg zur Raumidee, von welcher der Künstler hergekommen ist, sammelt die sieben Regenbogenfarben wieder in dem Weiß des Prismas. Jeder einzelne Gegenstand hat nur mittelbare Bedeutung, er spricht und lebt nur, indem er sich der Gesamtheit anschließt und sich ihr wie ein Ton in eine Melodie dienend einordnet. *Dieses konzentrierende Sehen ist die ästhetische Voraussetzung jeder künstlerischen Raumbildung und des Verständnisses ihres Wahrnehmungsinhaltes.*

Dabei spielt zum Unterschied des mehr körper- und flächenhaften Sehens beim räumlichen Sehen die besondere *Empfänglichkeit für die Dimensionen* eine Hauptrolle. Wenn man einen Raum verlassen hat und man will sich über seinen Eindruck Rechenschaft geben, so ist das Wichtigste, die Dimensionen: Höhe, Breite und Tiefe klar aufgefaßt zu haben. *Es ist ein für allemal notwendig, diese Grundelemente des Räumlichen sich auf die einfachste ästhetische Formel gebracht zu haben.* Genau genommen kann man die dritte Dimension überhaupt nicht »sehen«, sondern nur empfinden und erleben. Im objektiven Daseinsraum ist sie nur zu denken, physiologisch erscheint sie als Projektion zweidimensional — erst durch die Erfahrung des Tastens kommt das Kind zum Bewußtsein der dritten Ausdehnung. Diese hat also schon in der natürlichen, unkünstlerischen Erscheinung eigentlich nur Qualitätswerte, keine Quantitäts- oder

Wirklichkeitswerte. Um wieviel mehr in der Raumkunst, wo die Dimensionen von vornherein nur unter dem Gesichtspunkte ihrer künstlerischen Wirkung geschaffen werden! Es wäre aber durchaus falsch, daraus schließen zu wollen, daß die Architektur die dritte Dimension als solche vernachlässigen dürfe, d. h. durch Raum»bilder« das »Quälende« der Tiefendimension zu umgehen habe. Im Gegenteil! Aus der besonderen künstlerischen Anschauungskraft der Dimensionen hat der Raumkünstler bei der Konzeption seine optische Phantasie zu erfüllen. In dem raumästhetischen Charakter der Dimensionen liegt ihre Eigenbedeutsamkeit für die Baukunst, und gerade hieraus folgert das eigentliche, optisch ästhetische Raumproblem. Es besteht darin, eine dem Kunstraum eigene Deutlichkeit zu schaffen, welche die Realität an sich und auch andere Künste nicht haben. Die Welt des Bauästhetischen bedeutet also auch vom optischen Gesichtspunkt aus eine andere als die reale und die Welt anderer Künste. Sie muß das künstlerische Bedürfnis nach leicht erfaßbaren Raumerscheinungen befriedigen und jene einfachste Formel, d. h. die dimensionalen Grundelemente des Räumlichen in entsprechend rein künstlerischer Wirkung ausdrücken, wobei im obigen, konzentrierenden Sinne das Ganze in jedem einzelnen Teile enthalten ist. Ob das optische Erfassen eines Raumes mit einer Blickfolge des Auges in der Wagrechten an den vier Wänden entlang anfängt und mit einer Ergänzung des Raumeindrucks nach der Senkrechten über die Decke hinweg zurück nach dem Boden aufhört, oder umgekehrt: das hängt natürlich ganz von der Beschaffenheit des jeweiligen Kunstraumes ab. Jedenfalls muß bei einer Architektur alles: Boden, Wände und Decke optisch-räumlich berücksichtigt werden. Je nachdem was künstlerisch vorherrscht, wird es den Blick zuerst auf sich lenken.*)

Wie also für die Malerei die Fläche, für die Plastik der Körper, so bleibt für die Architektur der Raum das eigentlich grundlegende Betätigungsfeld, das allein Richtung und Norm abgeben kann. Es ist erstaunlich, mit welcher Oberflächlichkeit, ja gedankenlosen Gleichgültigkeit in der heutigen Kunstwissenschaft oft diese Fundamentalbegriffe Fläche, Körper und Raum und das für die drei bildenden Künste im gleichen Maße wichtige Element der »Form« angewendet werden. Sie sind das ABC der Ästhetik und müssen hier im Zusammenhang noch kurz erläutert werden; denn gerade über sie herrscht eine wachsende Verwirrung, wie fast jeder einschlägige Artikel in Büchern, Fachzeitschriften, Feuilletons usw. zeigt. Flächenbild, Körper und Raum werden verwechselt, vertauscht, zusammengesetzt — ganz nach Belieben.

*) Es soll nicht unterlassen werden, bei dieser Gelegenheit auf die große Bedeutung der Zusammenhänge zwischen der Verteilung der einzelnen Bauelemente mit der Gesamtwirkung hinzuweisen; denn gerade für die Raumerzeugung ist Art und Weise der Aufmerksamkeitswanderung des Auges wichtig.

Im ersten Satz wird von Körpern gesprochen, im zweiten meint man einen Raum damit, im dritten ist von einem »Raumkörper« die Rede, und am Schlusse ist alles das Gleiche: Raumbild, Raumplastik, Baukörper — Bild, Kubus und Hohlraum — Malerei, Plastik und Architektur. Diese Dinge werden dann in meist ganz willkürlicher Art mit dem »Problem der Form« verquickt.*)

Was ist »Form«? Vor allem muß man auch hier wieder den ästhetisch künstlerischen Formbegriff streng von jenem der Natur und Wissenschaft unterscheiden. Die wissenschaftliche Form einer Linie z. B. ist etwas nur Gedachtes, Erdenkliches, etwas Unmaterielles, eine mathematische Formel. Die Naturform ist der Augeneindruck, wie ihn die Netzhaut unmittelbar aus der Daseinswelt abphotographiert. Die Kunstform dagegen ist eine geistige, seelische und optische Verarbeitung bestimmter Naturformen im ästhetischen Sinne. Sie hat ihre eigene Welt, ihre besonderen eigenbedeutsamen Gesetze. In der Kunstwelt gelten andere Wahrheiten wie in der Natur oder Wissenschaft; ein Kreis muß z. B. nicht unbedingt der geometrische Ort sein, der von einem Mittelpunkt immer gleichweit entfernt ist. Form in der Malerei, Plastik und Architektur ist jeder ästhetische Augeneindruck einer Wirkung, die durch die Beziehungen des Nebeneinanderseins, des Zusammenseins zustande kommt. Als Komplex solcher Sinneseindrücke ist der Formbegriff in der Kunst ein allgemeiner, gemeinsamer, d. h. man kann ihn quantitativ auf jede der drei bildenden Künste in gleichem Maße anwenden. Man kann mit gleichem Rechte von einer Flächenform, Körperform und Raumform sprechen. Dabei ist nun zweierlei besonders beachtenswert. 1. Die »Form an sich« ist ein Begriff, etwas Gedachtes. Sie kann sich — gleichsam wie durch Inkarnation — nur auf einer Fläche, an einem Körper, in einem Raum als Flächen-, Körper- oder Raumform kundgeben. Von einer Form im künstlerischen Sinne kann man also erst sprechen, wenn es sich um eine Zusammenfassung mehrerer Elemente, wie Linien, Farben, Körper- oder Raum-Einzelteile

*) Gerade eines der geistvollsten neueren Werke über Ästhetik mag statt ungezählter anderer dafür einige Beispiele liefern. Leopold Ziegler sagt in seiner »Florentinischen Introduktion« 1912, »daß jedes Bauwerk ein kubisches Raumbild sein soll«, also ein Kubus, ein Bild und ein Raum! (S. 21.) Und weiter: »Hüten wir uns indes aus der Lebensarbeit Brunelleschis und aus den architektonischen Gesetzen seiner Raumbilder Formeln über die Architektur der Renaissance überhaupt ableiten zu wollen. Gerade weil sich aus diesen plastischen Werken Gesetze entwickeln lassen, die den ästhetischen Wert der Architektur als solcher bedingen, ...« (S. 27). Ferner: »Diese (nämlich die Fassadenarchitektur) bildet allmählich einen plastischen Raum aus« (S. 31). — »Der Eindruck des Tragenmüssens wird dadurch bekräftigt, sogar auf Kosten des plastischen Raumbildes« (S. 45). — »Nur wo die Architektur der Erstellung eines solchen Raumbildes bewußt zustrebt, ist sie Kunst. Der ästhetische Wert des Bauens ist ein durchaus plastischer« (S. 51) usw.

handelt. Rot an sich ist nicht schön, ebensowenig wie eine gerade Linie, wie eine Kugel (als Begriff) oder ein Raumausschnitt. 2. Die Form ist trotz ihrer gleichmäßig begrifflichen Anwendbarkeit auf alle bildenden Künste etwas anderes, Eigenbedeutsames als Flächenform, als Körperform und als Raumform.

In diesen beiden Sätzen liegen zwei weitere, kunstwissenschaftlich höchst bedeutsame Tatsachen begründet. 1. Die Form — wie sie sich auf einer Fläche, an einem Körper, in einem Raum kundgibt — wird niemals selbst Fläche, Körper oder Raum. Man ist also wohl berechtigt, von einer »Flächenform« usw. zu sprechen, aber die Bezeichnung »Flächen« ist dabei nur nähere Kennzeichnung des Betätigungsfeldes der Form. Die Form kann nicht identisch sein mit Fläche, Körper oder Raum; sie ist ein Flächen-, Körper- oder Raumdetail. Die Grenzen dieses Details sind wichtig. Es muß einerseits mehr als eine einzeln isolierte Flächen-, Körper- oder Raumlinie, Kurve, Farbe usw. sein. Es muß eine Zusammenfassung mehrerer Elemente in Anwendung auf das Nacheinander einer Fläche usw. sein. Andrerseits aber stellt die Form niemals die Fläche, den Körper, den Raum als Totalität eines geschlossenen, in sich bestehenden Kunstwerks dar. Jede der bildenden Künste setzt sich aus verschiedenen, zahlreichen und nach mehrfachen Gesetzen isolierbaren Formen zusammen. Und das führt uns zu dem zweiten Punkt, den wir aus den beiden Obersätzen über die Form zu schließen haben: 2. Die Fläche, der Körper und der Raum ergeben in ihrer ästhetischen Gestaltung wesenseigene Künste, welche in ihren Bildungsidiomen nicht vermischt, verwechselt oder gleichgesetzt werden dürfen.

Wie die Form in der Flächenkunst Malerei eine andere Struktur und Bedeutung hat wie in der Körperkunst Plastik und in der Raumkunst Architektur, so spielen natürlich die Elemente Fläche, Körper, Raum in den drei bildenden Künsten auch ihre eigenen, fundamental unter sich verschiedenen Rollen. Während der Begriff Form, wie wir gesehen haben, in Malerei, Plastik und Architektur allgemein anwendbar ist, muß man aber bei den Begriffen Fläche, Körper und Raum vorsichtig modifizieren. Sicher gibt es auch in der Malerei Körper- und Raumwerte, in der Plastik Flächen- und Raumwerte, in der Architektur Flächen- und Körperwerte, aber sie sind dort nur in übertragenem Sinne, als Projektion auf ihr eigentliches Bildungsidiom als etwas Untergeordnetes und als Begleiterscheinung berechtigt. Die Erzeugungselemente des malerischen, zweidimensionalen Flächenbildes sind zwar auch Körper und Räume, aber nur dargestellte, unmaterielle, auf die Leinwand projizierte. Die Bildungsglieder des architektonischen Raumes sind zwar Flächen und Körper, aber es sind keine selbständigen Flächen und Körper wie in der Malerei und Plastik, wo die künstlerische Fläche und der künstlerische Körper jeweils ein organisches, in sich abgeschlossenes und

für sich allein bestehendes Ganzes bilden. Es ist also falsch, diese Elemente gleichzusetzen, und Ausdrucksformen wie »kubisches Raumbild«, »Raumplastik«, »plastischer Raum« usw. sind ästhetischer Unsinn. Sie tragen sehr dazu bei, die Ästhetik in der Laienwelt als Salbaterei und Geflunker, zu »metaphysischen« Phrasen und leerem Wortschwall zu erniedrigen. Sie verraten wenig oder keine Einsicht in die grundlegenden Bildungsgesetze der Malerei, Plastik und Architektur, welche ein für allemal unwandelbar vorbestimmt sind in dem zweidimensionalen, flächenhaften *Bild*, in dem dreidimensionalen, kubisch konvexen *Körper* und in dem dreidimensionalen, kubisch konkaven *Raum*. Graphisch ließe sich das Gesagte vielleicht knapp so verdeutlichen, wobei ganz allgemein die Linien mit Schraffur Erscheinungen von Realitäten, die gestrichelten Linien Schein bedeuten:



Die optischen Wirkungsgesetze im Bauästhetischen.

Der bauästhetische *Wirkungsraum* entsteht durch das Vorausvorstellen und Voraussehen, wie der Teil im räumlichen Ganzen – sei es nun ein Gesims an einem Hause, ein Haus in einem Platz oder ein Platz in einer Stadt usw. – wirken wird, wie der Teil das Ganze oder das Ganze den Teil steigern kann, und besonders welche räumlichen Abmessungen überall zu wählen sind, um einen ästhetisch vollbefriedigenden Augeneindruck zu gewährleisten. Der Mittel gibt es dabei unendlich viele, je nachdem es sich um einen kleineren oder größeren räumlichen Zusammenhang handelt, je nachdem was im Wahrnehmungsinhalt beabsichtigt und was in den Mittelpunkt des Interesses gerückt wird.

Die *allgemeinsten* optischen Wirkungsgesetze, welche zum guten Teil aus dem Bedürfnis nach möglichst leichter Augenauffaßbarkeit entsprungen sind, lassen sich unter je drei Gesetze des *Regelmäßigen* und des *Geregelten* zusammenfassen. Die Normen des Regelmäßigen sind Symmetrie, Reihung und Rhythmus, die des Geregelten sind Proportion, goldner Schnitt und Ähnlichkeit. Ihre Wirkungen, die ja teilweise schon im historischen Abschnitt behandelt wurden und auch noch in späteren Kapiteln zur Sprache kommen werden, sind aber keineswegs nur optischer Art und außerdem sind – besonders Symmetrie, Reihung und Rhythmus – nicht auf das Architektonische allein beschränkt. Mehr als die allgemeineren Gesetze des Regelmäßigen werden deshalb hier die Proportionen, wie sie im besonderen die Baukunst beherrschen, und fernerhin jene ästhetischen Prinzipien des Auges interessieren, die unmittelbar aus dem Räumlichen geschöpft sind, also solche Gesetze, die einesteils zwar in beschränkterem Umfange auftreten,

andernteils sich aber auf alle möglichen optischen Wirkungen des Bauästhetischen erstrecken können.

Die Erforschung der Proportionen nimmt gegenwärtig einen großen Aufschwung. Sie knüpft erstens an die schon erwähnten Ähnlichkeitstheorien von Vitruv, Alberti und Thiersch an. Zweitens beschäftigt sie sich hauptsächlich mit der Triangulation der mittelalterlichen Bauhütten. Boisserée, Viollet-le-Duc, Dehio und Drach haben die Wissenschaft der Triangulation erstmals wieder aufgegriffen und die neueren Forscher Witzel, Wolf, Haase und Mössel haben sie in einer Weise weiter ausgebaut, daß die Bedeutung dieser geometrischen Systematik auch von der ästhetischen Seite anerkannt werden muß. Es ist erwiesen, daß die proportionalen Teilungen der Triangulatur und ihrer Zahlensymbolik im innigsten Zusammenhang mit der Schönheit und Harmonie geschichtlicher Bauten stehen, und daß sie die alten Meister — wenn auch nicht immer als unmittelbar bestimmendes Gesetz — mindestens zur künstlerischen Nachprüfung ihrer Entwürfe anwandten. Triangulieren heißt Proportionen durch Dreiecke und Dreiecksysteme gesetzmäßig bestimmen. In der Hauptsache handelt es sich um vier ausgezeichnete Dreiecke, welche auf der Basis des Querschnittes, einer Achse des Grundrisses, einem in sich geschlossenen Fassadenteil oder sonst an einer markanten Teilungslinie des Baues errichtet werden. Es sind die Dreiecke mit den Spitzenwinkeln 180°:2, 180°:3, 180°:4 und 180°:5. Man kann im allgemeinen die Beobachtung machen, daß ihre Anwendung mit dem fortschreitenden Bestreben nach immer schlankeren Verhältnissen (vergl. die verschiedenen Kanon in der griechischen Plastik) auch in einem zeitlichen Zusammenhang stehen. »So wendete der alte Baumeister statt Kräfteplan und Seilpolygon seine geometrischen Dreieckskonstruktionen an, um der Harmonie der einzelnen Abmessungen und damit des rhythmischen Zusammenklingens im ganzen Bauwerk sicher zu sein. Es ist das eine Methode, die sich nicht auf strenge Wissenschaftlichkeit, dafür aber auf eine Jahrhunderte alte Erfahrung stützen konnte, auf Methoden, die nicht nur als raumbildendes, sondern auch zur Festsetzung der Maße für Mauerstärken und Stützenquerschnitte diente. Wie die Erfahrungen auf raumkünstlerischem und technisch-konstruktivem Gebiet uns zeigen, sind diese Methoden nicht leere Schemen und Theorien, sondern stehen mit ihrem tiefinnerlichen Wert und künstlerischen Gehalt wie ein Ferment als treibende Kräfte hinter der äußeren Erscheinung«. (J. Haase: »Die Bauhütten des späten Mittelalters« 1919, S. 38).

Die »Kreisgeometrie« Mössels will erweisen, daß durch Dreiecksysteme der verschiedensten Art sich zugleich die dem ästhetischen Empfinden wohltuende Ähnlichkeit einstellt, so daß also die Ähnlichkeit eine Wirkung der Triangulatur wäre.*) Und zwar glaubt Mössel, daß diese geometrische

*) Veröffentlicht in: »Kunstchronik und Kunstmarkt« 1920 Nr. 2.

Planmäßigkeit, welche für die Bauten Ägyptens bis zum ausgehenden Mittelalter eine gemeinsame Grundlage bildet, aus Teilungen des Kreises nach den Zahlen 4, 5, 6, 7, 8 und am häufigsten 10 hervorgehe. Es entstehen daraus Liniennetze für die Anordnung der baulichen Elemente und hieraus die Ähnlichkeit der Architekturteile untereinander und mit dem Ganzen. In der Zehnteilung des Kreises erkennt Mössel interessante Parallelen zu religiösen Mysterien, zur Astronomie und Zeitmessung der Alten. Gibt auch diese neueste Theorie der Proportionsforschung noch zu Zweifeln Anlaß – es scheinen vor allem die Größe und Lage der in die Baupläne eingezeichneten Kreise mit ihren sechserlei Teilungsmöglichkeiten, die doch den Schlüssel zu dem Geheimnis geben sollen, oft merkwürdig verschieden und systemlos untereinander –, so liegt doch zweifellos hier eine Spur zur Auffindung wichtiger optischer Architekturgesetze vor. Soweit sich die Studien, zu deren Weiterführung eine eigene Gesellschaft in München gegründet wurde, vor einseitiger Übertreibung, vor allem vor dem Glauben, damit das Wesen architektonischer Schönheit zu finden, hüten und soweit sie sich immer bewußt bleiben, daß diese auf der zweidimensionalen Planebene konstruierten Systeme für die Raumschönheit nur Bedeutung haben, wenn sie sich auch dreidimensional räumlich auswirken, ist von ihnen ein wertvoller Beitrag zur Architekturästhetik zu erhoffen.

Bedeutungsvoller als alle jene Gesetzmäßigkeiten werden für die Baukunst nach wie vor solche optischen Wirkungen bleiben, welche sich schon gemäß ihren inneren Bildungsgesetzen aus dem unmittelbar Raumhaften entwickeln. Während die bisher besprochenen Gesetze des Regelmäßigen und Geregelten im *Nebeneinander* wirken, stellen die im folgenden behandelten Prinzipien optische Beziehungen fest, die mehr im räumlich tiefenhaften *Hintereinander*, d. h. reliefartig, schichtenweise zur Wirkung gelangen. Es sind vor allem jene Gesetze, welche z. T. in Hildebrands »Problem der Form« angedeutet sind, wobei allerdings – um der Eigenart des Architektonischen gerecht zu werden – Hildebrands malerisches und plastisches Sehen in ein architektonisches Sehen übersetzt werden muß.

Die Forderung des *Fernbildes* im *Nahbild* ist analog wie beim Plastischen und Malerischen; *beschränkt sich jedoch auf die Einzelform an der Raumwand* und kann sich nicht auf den ganzen Raum erstrecken. Sie würde für den räumlichen Wahrnehmungsinhalt ungefähr so lauten: Analog wie im Plastischen muß im Architektonischen eine Formvorstellung in Beziehung zu einem Gesichtseindruck in Erscheinung gebracht werden, d. h. *die Einzelform ist so zu bilden, daß sie sich dem Gesamteindruck richtig einfügt und dadurch zu ästhetischer Wirkung kommt.* Die Kurvaturen am griechischen Tempel z. B. haben weder als Daseinsformen noch für das unkünstlerische Auge irgendwelche Bedeutung, sie wollen vielmehr Augentäuschungen vorbeugen, welche nur

ästhetisch am fertig zusammengefügten Bauwerk auftreten können. Diese unendlich feinen Abstimmungen eines künstlerisch geschulten Auges sind der beste Beweis, welche starken Wirkungen in rein optischen Werten begründet liegen. Sie wären niemals durch Seelisches oder Verstandesgemäßes allein zu erklären und suchen ihre Schönheit in einem formalen Ausdruck, der in seiner optischen Feinheit und Genauigkeit weit über Stimmungs- und Zweckabsichten — wie z. B. Ausgleich von Last und Stütze — hinausgeht. Aber auch in Zeitstilen, wo die Dominante nicht im optisch Formalen angestrebt wurde, lassen sich solche selbständige Anschauungswerte nachweisen. Auf die Bildung der Genueser Palastgesimse wurde schon bei Besprechung der Hildebrandtheorie hingewiesen. Ähnliche und verwandte Wirkungsabsichten sind so unendlich zu vermannigfaltigen, daß ihnen immer neue, erfinderische Ausdrucksmöglichkeiten zur Verfügung stehen.

Die Forderung der richtigen Einfügung von Einzelform in den Gesamtraum kann erweitert werden zu dem Gesetz, daß nicht nur die Einzelform durch das Ganze, sondern auch umgekehrt das Ganze durch die Einzelform im Ausdruck erhöht und gesteigert werde. Eines wird dann im räumlichen Sinne zum Vorteil des anderen. Ein Fensterformat kann an sich künstlerisch ziemlich gleichgültig lassen. Die Einheit des Maßstabes durch Wiederholung der gleichen Größen und Formate kann aber für den ganzen Straßenraum sehr wirkungsvoll werden, ebenso die Unterteilung in einzelne Fensterscheiben, die Auswahl des gleichen Materials, der gleichen Dachneigung, Stockwerks- und Gesimshöhen, der gleichen Schaufenster- und Reklameausbildungen etc. Kleines Detail macht den Raum größer, großes macht ihn kleiner. Ein zu langer Saal kann durch Querteilung verkürzt, ein zu kurzer durch Längsteilung verlängert werden. Senkrechte erhöhen, Wagrechte erniedrigen. Die dickere Luft des Nordens verlangt für das Augenempfinden ein derberes Relief der Raumwandungen, die durchsichtigere Luft des Südens verträgt ein zarteres Relief. Bei der Durchbildung von Fassaden kann oft eine Fensterachse vorteilhaft an sich »mißgestaltet« werden, um in der ganzen Fassade und im Gesamtraum eine um so höhere optische Schönheit zu begründen. In ähnlichem Sinne hat Michelangelo in der Medicäerkapelle die Fenster nach unten verbreitert. Eine Kuppel mag eine an sich unschöne Kurve aufweisen, wenn sie nur in ihrer Erscheinung im Raume befriedigt. Eine Mauerfläche mag als solche kahl und nüchtern ausgebildet sein, wenn nur durch sie der Hauptinhalt einer Bauschöpfung zur optischen Wirkung kommt.

Sieht man von Einzelformen ganz ab und sucht die künstlerisch optische Wesenheit überhaupt nur durch rein räumliche Wirkungskräfte zu erreichen, so können dadurch noch weit kühnere und stärkere Raumeindrücke vermittelt werden. Der Tambour der St. Pauls-Kathedrale in London hat unten einen größeren Durchmesser als oben. Durch diese Verjüngung

nach der Höhe zu scheint die Kuppel im Innern mehr in die Höhe zu ragen, als es ihrer wirklichen Ausdehnung entspricht, und dadurch kommt auch der Gesamtinnenraum zu mächtigerer Wirkung. Durch solche Mittel fein abgewogener Distanzierungen und Dimensionierungen wird der Anschauungswert in ökonomischer Weise gesteigert, und zugleich wird durch Vermeidung zu weiter Augenentfernung größere Deutlichkeit erzielt. Der Barockstil zeigt von diesem Gesetz die verschiedensten Anwendungen und Abwechslungen. Bei Kolonnaden, Treppenanlagen usw. – z. B. bei einer vatikanischen Treppe und im Palazzo Spada zu Rom – wurden oft ähnliche Wirkungen erreicht. Ebenso können ganze Plätze und Straßen durch die Richtungsänderung der Wände in ihrer Raumkraft verstärkt werden.*) So wird bei der Piazetta und Piazza in Venedig, vom Markus-Dom aus gesehen, beidemale der Eindruck durch das Hineinsehen in einen Häusertrichter harmonischer und geschlossener. Die Gebäudedistanzen drücken günstig auf den Beschauer herein, weil die Rückwand eine Annäherung und vortreibende Kraft verlangt. Umgekehrt erlauben am Kapitolsplatz und Petersplatz in Rom die im Hintergrund dominierenden Gebäude nach hinten sich erweiternde Raumvolumina. (Prototyp war die Piazza von Pienza). Dadurch wird der Blick – gerade durch die Verbreiterung der Plätze gegen die Zielpunkte zu – in günstigem Sinne ebenfalls in harmonisch geschlossene Räume hineingezogen. Kommt man von den entgegengesetzten Seiten in jene Platzräume, so machen sich die gleichen Gesetzmäßigkeiten – nur vertauscht – geltend.**)

Wie diese letzteren Beispiele zeigen, gehen die architektonischen Wirkungsmöglichkeiten weit über die plastischen hinaus und sind zum größten Teil ganz andere ihrem Wesen nach. Die Beziehungen zwischen Einzelform und Gesamtraum erweitern sich zugleich zu *neuen Gesetzen, die nur mehr in rein räumlichen, dimensionalen Wirkungen untereinander zu finden sind.* Die Forderung Hildebrands, daß sich die Bewegungsvorstellungen des Auges zu einem einheitlichen Fernbilde formen müssen, wird bei der räumlichen Wahrnehmung schon deshalb unmöglich, weil die Standpunkte des Beschauers einesteils beschränkter, andernteils mannigfaltiger sind: beschränkter, da man oft nicht genügend weit zurücktreten kann, um ein Fernbild zu bekommen – wie z. B. in einer engen Straße –, mannigfaltiger, weil man oft mit sehr verschiedenen Ansichten, Höhen, Lichtwirkungen usw. rechnen muß, wie z. B. in manchen Lichthöfen.***) Dazu kommt aber für die Architekturwahrnehmung noch etwas ganz Neues: *Raumbildungen*

---

*) Spanische Treppe in Rom.

**) Ähnliche Beispiele finden sich auch im Norden, so in Tournai die Place de l'Evêché mit der Kathedrale. Eine raffinierte perspektivische Scheinverlängerung zeigt Oberdischingen bei Ulm.

***) Der Einwurf, daß diese Schwierigkeiten auch für die Plastik zutreffen, ist unberechtigt; denn Bildwerke soll man von vornherein nur an ausgewählten Punkten aufstellen.

können nur im Herumgehen, sukzessive betrachtet und künstlerisch aufgenommen werden, so daß in einem Raum mit zweidimensional, flachen »Bildern« nichts anzufangen ist. Auch ein Raumausschnitt bleibt immer ein Raum und wird kein flächenhaftes Bild. Das Zustandekommen entsprechender Wirkungseindrücke hängt im Bauästhetischen von spezifisch architektonischen Bildungsgesetzen ab, die sich aus dem räumlichen Charakter ergeben. Der grundlegende Unterschied vom Plastischen besteht hier darin, daß der Wahrnehmungseindruck nicht außerhalb an der Oberfläche eines konvexen Körpers, wie Hildebrand annahm, zustande kommt, sondern innerhalb, an der Innenwandung einer konkaven Raumbildung. Diese Wesensverschiedenheit wird sofort klarer werden, wenn man Hildebrands »Reliefauffassung«, zu der sich seine »Gesichtsvorstellung« schließlich verdichtet, auf die Architektur anzuwenden versucht.

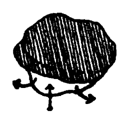
Die Reliefauffassung.

Das Wesentliche der Reliefanordnung ist das Festhalten einer Idealschicht beim Kunstwerk, von welcher alle Formen ausgehen sollen. Damit bekommt das Auge einen festen Anhaltspunkt, von wo aus das Kubische (wie schon im ersten Teil dieser Schrift angedeutet wurde) mit Leichtigkeit abgelesen werden kann. Die Anwendung der Hildebrand'schen Reliefauffassung in dieser allgemeinsten Auffassung ist auch im Architektonischen möglich und kann hier zu einem Wirkungsgesetze werden. Durch die ideale Fläche, von welcher alle Formen reliefartig vom Auge abgenommen werden können, kommt man zu einem einheitlichen Gesichtseindruck, der das »architektonische« (d. h. bewußt konstruierte) Kunstwerk vom zufälligen Werk der Natur unterscheidet, und der jene ästhetische Augenweide begründet, die man an Raumwandungen mit fein abgestuftem Relief empfinden kann. Jedoch darf zum Unterschiede der Hildebrand'schen Auffassung eines sehr wichtigen Momentes nicht vergessen werden, das gerade für das optische Wesen der Architektur hochbedeutungsvoll ist, nämlich:

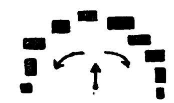
Hildebrand nahm für die Architektur, ebenso wie für die Plastik, eine vordere Idealschicht an und sah damit an der Baukunst das sekundär Plastische und Flächenhafte, nicht das eigentlich primär Architektonische.*)

*) Anders bei Rodin! Es mag hier ein Satz aus Rodins »Nachlaß« angeführt werden, der zeigt, daß Rodin als Theoretiker der Plastik — nicht als produktiver Künstler! — mehr räumlich gedacht hat (ähnlich wie Hildebrand mehr flächenhaft). Er lautet: »Wenn ihr modelliert, denkt niemals in Oberflächen, sondern in Räumen.« In anderen Sätzen Rodins spricht sich allerdings wieder rein plastisches Empfinden aus: »Euer Geist fasse jede Fläche als die Endstelle einer Masse, die von hinten her drängt. Stellt euch die Formen vor, als drängten und wüchsen sie gegen euch. Alles Leben kommt aus einem Mittelpunkt, dann keimt es und breitet sich von innen nach außen aus. Desgleichen fühlt man in einer guten Skulptur immer eine mächtige, von innen drängende Kraft.« Das ist rein plastisch gedacht. Es ist aber immerhin merkwürdig, welche Unsicherheit und Unklarheit gerade bei großen Künstlern zutage trat, wenn sie ihr künstlerisches Empfinden in Worten ausdrücken wollten.

Ist es an sich unwahrscheinlich, daß alle drei bildenden Künste in einem so einschneidenden Gestaltungsprinzip ganz gleich begründet sein sollten, so müssen ihnen schon ob ihrer unterscheidbaren, selbständigen Entstehungsmöglichkeit optisch verschiedene Erzeugungskeime zugrunde liegen. Gerade die künstlerische Entstehung von Architektur zum Unterschied von Plastik weist darauf hin. Man müßte denn behaupten, daß es überhaupt nicht wichtig sei, wie das Künstlerische vor den Augen des Künstlers entstehe, sondern allein, wie sich das Auge des vielleicht gar nicht räumlich empfindenden Beschauers das Gestaltungsgesetz auslege. *Plastik entsteht, indem von einer vorhandenen, daseienden Masse etwas weggenommen wird, Architektur, indem auf einem freien leeren Platz etwas aufgestellt, zusammengesetzt wird.* Mit anderen Worten: Plastik ist *Subtraktion*, Architektur ist *Addition*. Man darf sich architektonische Konkavität nicht als ein Hineinarbeiten von einer Vorderfläche aus entstanden denken, sondern als ein Herumgruppieren, als ein herum- und nach vorne zu-Stellen. Das Konkave in der Baukunst kommt nicht so zustande:



sondern vielmehr auf folgende Art:



Es wäre ein Sophismus, zu sagen, der Plastiker setze beim Modellieren Ton, also Masse auf, er gebe etwas zu ihr hinzu oder er gieße Bronze in eine Hohlform usw.; darin besteht nicht das *Gestaltungsprinzip*. Ebensowenig darf man von dem plastischen Relief direkt auf das architektonische überspringen. Gewiß hat auch das plastische Relief in der Architektur seine mittelbare Bedeutung, wie das Einzelne im Gesamtorganismus, aber man darf bei Fundamentalgesetzen nicht analogisieren; denn ebensogut könnte man, von der Architektur oder Malerei ausgehend, auf die Plastik schließen, und dann wäre es mit gleichem Rechte gerade umgekehrt. Und so kommen wir zu der wichtigen Schlußfolgerung: *Weil es sich im Architektonischen allgemein und grundsätzlich um einen kubisch konkaven Hohlraum — und nicht um einen kubisch konvexen Körper — handelt, muß man die Hildebrandsche Normalschichte, von welcher das messende Empfinden ausgeht, nicht vorne, sondern hinten an der entferntesten Raumschichte annehmen.*

Versetzt man sich in Gedanken in einen Hohlraum, in ein Zimmer, in das Pantheon, auf einen Platzraum oder vor die Tore einer Stadt: wo ist in dem Gesamt-Gesichtseindruck jene vordere Reliefschichte, von welcher Hildebrand ausging? Gerade diese ist verschwommen, ohne genaue Grenze unter und über den Beschauer hinweg, neben ihm ins Unbestimmte verlaufend.

Das Auge klammert sich sofort beim Eintritt ins Zimmer an die ungefähr durch die entfernteste Mauerkante gelegte Reliefschichte und bewegt sich von hier nach vorn an den Gegenständen entlang. Wenn man ins Pantheon tritt, sieht man zuerst die gegenüberliegende Wand, die Grenze, und von hier aus rundet und nähert sich alles über und um den Betrachter herum, ihn gleichsam hineinziehend in seinen entgegenströmenden Wohllaut. Auf einem Platze wird durch das Auge eine ähnliche Interpretation verrichtet — es sei denn, der Platz ist so unzusammenhängend und öde, daß sich der Blick ins Unbestimmte oder gar Grenzenlose verirrt. Und endlich vor einer schönen Stadt wird man sich entsprechend wie in einem Innenraum optisch zurecht finden, indem sich das Auge für seine Sehweite geeignete Grenzpunkte sucht, diese zu einer Schichte erweitert und von hier aus den Gesamtraum rund um sich herumgruppiert, so wie sich auf einem Bergesgipfel ein Rundpanorama um den Beschauer als Mittelpunkt herumbaut. Ähnlich macht es der Entwerfende, welcher einen Raum konzipiert.

Hildebrand wählte mit den als Beispiel angeführten Säulendurchbrechungen gerade eine solche Architektur, bei welcher das unwesentliche nur sekundär auftretende »Plastische« und »Malerische« des Bauästhetischen in Betracht kommt. Vorgestellte Säulen, kleinere Nischen oder Architekturplastik und schmückendes Beiwerk können nichts an der vorherrschenden Hauptwand als Rückschicht, von welcher das Auge ausgeht, ändern. Es wäre auch verfehlt, zu verlangen, man müßte z. B. beim Pantheon nicht die Raumwand, sondern die Nischenrückwände als hintere Sehflächen gelten lassen. Die konkaven Nischen steigern wohl noch die Gesamtkonkavität, aber sie treten schon maßstäblich und in der Beleuchtung zu sehr zurück, um hier den Blick zuerst auf sich zu lenken. Ebenso ist das Auftreten konvexer Erscheinungen im Bauästhetischen nur von untergeordneter Bedeutung. Sie sind Mittel zum Zweck. Die zeitlich auftretenden Stileigentümlichkeiten, wie z. B. das Vorarbeiten durch Auftragen von Stuck im Barock, sind, ähnlich wie das Hineinarbeiten von der Mauerfläche aus im romanischen Stil, nur mittelbare Begleiterscheinungen. Zwar soll die funktionell ästhetische Bedeutung des Reliefs an der Raumwand an sich nicht geleugnet werden — seichtes Relief, welches in der Fläche bleibt, macht ein Gebäude zurückhaltend, grobes läßt es vorfallen —, aber an der raumbildenden Grundtendenz der Architektur kann das nichts ändern. Solche Formeigenschaften können das optische Gesetz der architektonischen Konkavität zum Unterschied von plastischer Konvexität nicht bestimmen, ebensowenig wie es die Verschiedenheiten in der konstruktiven Herstellungsart können. Eine stilistische oder konstruktive Eigenschaft könnte niemals eine ästhetische Wesenheit beweisen. Die geschichtliche Entstehung von einzelnen Architekturteilen mag immerhin in vielen Fällen eine konvexe Gestaltungsmethode verraten, aber der Teil ist nicht das Ganze,

nämlich Architektur im höheren ästhetischen Sinne. Auch handelt es sich hier nicht um stilistische oder genetische, sondern um rein optische Wesenheiten.

Das raumnehmende Prinzip, d. h. das Vortauchen konvexer Einzelkörper, kann in der architektonischen Wahrnehmung nicht das Erste sein; denn es muß eben schon eine hintere Schichte da sein, wenn konvexe Körper hervortauchen sollen. Also kann durch die Tatsache, daß konvexe Körper auftreten das Konkavitätsgesetz nicht vernichtet werden. Man darf — wie oben ausgeführt — nicht vom einzelnen ausgehen, nicht isolierend wie der Bildhauer sehen, sondern muß die architektonische Gesamtheit des Raumes mit konzentrierendem Auge erfassen. In diesem Sinne unterstützt Hildebrands Reliefauffassung, welche das Fernbild im Nahbild verlangt, die Forderung, daß die konvexen Körper im architektonischen Nahbild nicht in ihrer realen Tiefenwirkung, sondern nur in ihrem Zusammenhang mit dem Ganzen bedeutungsvoll sein sollen. Der dreidimensionale Gesamtraum ist optisch das Primäre, die Raumwandeinzelform mit dem Wahrnehmungseindruck des Fernbildes im Nahbild ist das Sekundäre. Das »Problem der Form« muß für die Architektur in ein »Problem des Raumes« umgewandelt werden.

Es wäre dem Wesen der Baukunst widersprechend, die Forderung des Fernbildes im Nahbild so aufzufassen, daß die Raumtiefe, also die dritte Dimension des Gesamtraumes — nicht der Raumwände mit ihren Reliefschichten — möglichst aufgehoben oder neutralisiert werden solle. Sogar wenn das künstlerische Auge dazu befähigt wäre, und die wirkliche Raumausführung einer so utopistischen Augenforderung Folge leisten könnte, dürfte ein künstlerischer Raumwille niemals von einer solchen Fähigkeit Gebrauch machen, sondern im Gegenteil gerade in der Gestaltung der dritten Ausdehnung als dem wesentlichen Träger des räumlichen Grundcharakters sein Bestes und Eigenstes leisten. Darin besteht nichts »Quälendes«, wie Worringer mit Hildebrand meinte, sondern das eigentliche Idiom der Raumkunst. Der Sinn für die Tiefe im Zusammenhang und in Abhängigkeit von Breite und Höhe muß beim Architekten besonders ausgebildet und gestärkt werden. Das Auge läßt Geist und Empfinden nur schwer von der bildhaften Oberfläche weg ins Befreiende architektonischen Raumvolumens schweifen. Und doch besteht gerade darin die Aufgabe der Architektur, die Formen in der Peripherie einer hohlen, allseitig distanzierten Räumlichkeit zu empfinden und zu gestalten.

Dem Dilemma, daß man beim Blick in einen konkaven Hohlraum keine vordere Idealschichte des Architekturreliefs annehmen kann, wollte Karl Hocheder dadurch entgehen, daß er sich um das Blickfeld einen Rahmen konstruierte. Bei der akademischen Feier der Technischen Hochschule zu München 1909 hat Hocheder in seiner Festrede: »Gesichtssinn und

baukünstlerisches Schaffen« im Einklang mit der Hildebrandtheorie auf die beim Architekturschaffen wichtigen Sehgesetze hingewiesen. Auf einen Teil dieser Ausführungen soll hier noch kurz eingegangen werden, weil er die eben dargelegte Reliefauffassung im bauästhetischen Wahrnehmungsinhalt bestärken kann. Nach Hocheder tritt der »Rahmen« in mancherlei Formen auf, z. B. als Vedute, als Durchblick durch Raumfluchten, durch vorgeschobene Bauteile usw. Wie setzt sich aber die Architektur ausgehend von der »vorderen« Vedutenschichte, reliefartig, Schritt für Schritt in die Tiefe nach hinten gehend fort? Macht sie nicht vielmehr vom Rahmen zum eigentlichen »Bild« einen großen Sprung? Und wie steht es, wenn dieser Rahmen — wie in den überwiegend meisten Fällen — ganz fehlt, oder wenn man beim wirklichen Vorhandensein einer Vedute durch diese hindurchgegangen ist, und es folgt keine zweite? Auch wenn eine zweite und dritte Kulisse vorhanden wären, sie würden alle beim Herumgehen keine Rolle spielen. Man müßte sich in die Architektur wie in eine Theatervorstellung setzen. Die bauästhetische Wahrnehmung würde bestenfalls eine Reihe von eingerahmten Bildern, aber keinen allseitigen künstlerischen Raum ergeben. Hocheder sprach von unscharfen Rändern im Blickfeld, deshalb müßten hier möglichst Veduten als Rahmen eine klare vordere Reliefschichte geben. Ein Raum hat aber überhaupt keinen Rand! Der Rahmen ist in der Architektur diese selbst, nämlich als Folie für das Menschenleben. Hocheder dachte sich außerhalb eines Architekturbildes stehend, vor sich einen deutlichen Rahmen, welcher »die ideelle Welt des Kunstwerkes von der realen Wirklichkeit abzugrenzen« hat. Nun ist jedoch Architektur in diesem Sinne keine »ideelle« Welt, sondern gerade Wirklichkeit in der Erscheinung, in welcher man drinnen steht und lebt, welche überhaupt erst durch die menschliche Belebung Architektur wird. Hocheder ließ für die konkave Raumkunst die plastische Reliefauffassung Hildebrands gelten und vermengte dann konvexe mit konkaven Tendenzen in unklarer Weise. Er sagte: »Wie am Relief das Dargestellte von seiner Vorderfläche aus nach der Tiefe zu soll abgelesen werden können, so muß auch das gleiche vom Architekturrelief gefordert werden«, und weiterhin: »Das Konvexe entspricht der Vorstellung, als ob die Teile des Reliefs aus einer Hinterfläche hervortauchten und das Konkave, als ob sie hinter einer Vorderfläche zurücktauchten, das erstere wirkt dem elementaren Raumgefühl zuwider, das letztere kommt ihm entgegen«.

Im ersten Satz wird sowohl für das Plastische als auch für das Architektonische eine Vorderfläche als optische Norm angenommen, im zweiten Satz dagegen wird das Konvexe als ein Hervortauchen aus einer Hinterfläche bezeichnet. Wenn der Bildhauer einen Steinblock zu bearbeiten beginnt, kann er die Formen nur von einer Vorderfläche aus zurücktauchen lassen, wie ja Michelangelo und Hildebrand — mit dem Experiment der Steinfigur im

Wasserschaff – deutlich dargelegt haben. Wenn dagegen der Architekt die Epidermis des künstlerischen Raumes ausbildet, muß er eben von seiner hinteren Hauptgrenze als Grundelement, als fundamentaler Raumwand ausgehen. Die konvexen Details vor dieser normgebenden Haut werden dann reliefartig vortauchen.

Die vorderste Reliefschichte ergibt sich also erst aus der hintersten, und dabei ist noch besonders zu beachten, daß die vortauchenden Reliefschichten nicht etwa als ebene Flächen, sondern in vollkommener Abhängigkeit von der Grundwand gegeben sind:



Nur wenn sich die vorderen Flächen optisch an die Hauptnorm anlehnen, befriedigt die Reliefanordnung auch im Herumgehen und nicht nur von bestimmten ausgezeichneten Standpunkten; denn die Schichte, von welcher der optische Wahrnehmungsraum abgenommen wird, bleibt dann zugleich neutraler Hintergrund, auf den sich ohne unschöne Verzerrungen alles hineinprojiziert. Das bewußte und künstlerisch gestaltete Wechselvolle der Raumeindrücke beim Herumgehen ist eine Sache für sich und wird dadurch keine Einbuße erleiden.

Die leichte Ablesbarkeit der Maßstäbe und Proportionen, von denen Hocheder ausführlich sprach, darf nicht zur Annahme einer Vorderschichte verleiten. Sie hat nichts mit der Konkavität und Reliefauffassung zu tun. Man könnte das Ausgehen von einer vorderen Idealschichte nicht damit verteidigen, daß man behaupten würde, das Auge nimmt sich die Maßstäbe der vorne stehenden Baudimensionen von den Menschen ab. Die Proportionen eines Raumes liegen in ihm selbst. Wenn man z. B. vom Kölnerdom die vornestehenden Häuser wegnimmt, wird der Dom kleiner, wenn man umgekehrt die Häuser stehen läßt und den Dom wegnimmt, werden die Häuser größer erscheinen. Das sind also reziproke Augenwerte, die nur in ihrer Beziehung zueinander bestehen und nichts mit der Reliefauffassung im Sinne der Ableserichtung zu tun haben. Die hintere Schichte ist deshalb die wichtigere, weil sich die Raumanschauung zweifellos an sie klammert und von ihr ausgeht. Man kann die Möbel in einem Zimmer, die vorkragenden und ausstattenden Teile in einem Stadtraum ganz wegnehmen und hat trotzdem noch einen Raum, aber man kann nicht umgekehrt

*) Zur Verdeutlichung dieser Figur sei auf einen Satz von E. R. Jaensch verwiesen, welcher lautet: »Die Konkavität des Himmels, seine gewölbte Form ist darauf zurückzuführen, daß die Gesichtseindrücke in jedem Moment der Bewegung orthogon lokalisiert werden.« (»Über die Wahrnehmung des Raumes« 1911, S. 191.) Was hier von der Konkavität des Himmelsraumes gilt, ist auch im Architekturraum wirksam.

vorgehen: der beste Beweis, daß die hintere Schichte das Erste, das in die Augen fallende ist. Und wie in einem Zimmer vor allem die Wände, Decke und Boden wirken und den Raum im großen und ganzen bestimmen, so wirken auch in einem Platze vor allem die nackten Platzwände, dann erst das Relief, d. h. die Vorsprünge, Gesimse, Einbauten, Vorbauten, Brunnen, Bäume usw. Möchte man dies mehr beachten, dann würde man beim Ausbau von Plätzen nicht zuerst an Brunnen usw., sondern vor allem an die Errichtung der Platzwände denken! Auch vor einem Stadtraum herrscht die äußerste Raumschichte des »Raumes unter freiem Himmel«, nämlich die Silhouette vor. Auf einem Bergesgipfel bestimmen die höchsten, äußersten Berge und Erhebungen den Landschaftsraum; das Füllwerk schiebt und ordnet sich darunter hypäthral ein. Lücken und Ausblicke im Panorama — seien sie bewußt oder unbeabsichtigt — können Neigung und Fähigkeit des räumlich sehenden Auges nicht grundsätzlich beeinflussen. Das Menschenmaß spielt dabei nicht die Rolle, daß es die Norm für Größen, Aufbau oder Ablesrichtung abgeben dürfte: man müßte denn das Erhabene, Titanische im architektonischen Wahrnehmungsinhalte leugnen. (In der Tat empfand Hocheder z. B. die Peterskirche in Rom unangenehm, insofern als sie über alles menschliche Maß hinausgeht.)

Alle diese Erkenntnisse führen geraden Wegs zum Wesen der Architektur, zum Raummäßigen.

Siebentes Kapitel

Wesen der Architektur als raummäßige Kunst

Die Eigenart der Architektur muß in etwas bestehen, das allgemein für alle Zeiten und Stile gemeinsam zutrifft und nicht etwa in Eigentümlichkeiten, welche nur für eine besondere Stilrichtung oder Zeitepoche gelten. Das Wesen der Baukunst kann ferner nicht mit der Genesis alles Bauens im Widerspruch stehen, wiewohl es in seiner Eigenbedeutsamkeit nur nach dem Ästhetischen im architektonischen Wahrnehmungsinhalt zu fragen hat. Endlich muß das Architektonische so bestimmt werden, daß es unter allen Umständen scharf und klar von den anderen Künsten — im besonderen den bildenden — unterscheidbar ist. Das Architektonische muß gegenüber dem Wesen anderer Künste eigenbedeutsam sein. Die Eigenart des Ästhetischen in der Architekturwahrnehmung wurde nach den drei unzertrennlichen Bestandteilen des Seelischen, Verstandesgemäßen und Optischen darzustellen versucht, so daß der Begriff Kunst im folgenden schon analysiert und im dargelegten Sinne zu verstehen ist. Es muß also zur Aufstellung und Vervollständigung der Wesensbestimmung das Unterscheidende von den Schwesterkünsten noch besonders berücksichtigt und im Einklang mit der Entwicklung der Baukunst das für alle Zeiten und Stile gemeinsame Grundgesetz bezeichnet werden. Dadurch wird allerdings die Definition von Architektur etwas weitmaschig, d. h. sie setzt jene schon behandelte zweite Analyse — nämlich der bauästhetischen Eigenart — voraus, läßt sich aber unter den eben angedeuteten Bedingungen nicht enger fassen. Die Definition einer Wissenschaft ist, wie schon erwähnt, die Wissenschaft selbst. Der ganze bisherige Gedankengang des theoretischen Teiles war also eine Vorbereitung und ein Hinzielen auf die endgültige Wesensbestimmung. Und wenn jetzt kurz nach der Genesis alles Bauens Ausschau gehalten, nach dem geschichtlichen Ausdruck der Baukunst und ihrem Unterschied von Malerei und Plastik gefragt wird, so ist dies nicht der Ausgangspunkt; es werden vielmehr damit nur die letzten Nebenflüsse in den Hauptstrom geleitet und alle notwendigen Quellen in einer Zentrale gesammelt.

Das Raummäßige im allgemeinen, in seiner Entstehung und Geschichte.

Wie jede geistige Tätigkeit ist auch das Bauen eine Umwandlung vom Gestaltlosen zum Gestalteten. Worin besteht zunächst ganz allgemein dasjenige, was gestaltet werden soll? Zweifellos ist es das ursprüngliche, praktische Bedürfnis, einen geschützten, überdachten Aufenthaltsort herzustellen. Die erste Bauform ist das Dach, dann kommen die Stützen und die Wandungen. Der Boden ist schon vorhanden, und so entsteht ein Raumgitter, kurz ein Raum. »Es muß doch einen Grundtypus in der Architektur geben, der sich durch alle die zahllosen Entwicklungsformen verfolgen läßt, und an dessen Vorhandensein wir erkennen, daß wir es wirklich mit einem architektonischen Gebilde zu tun haben. Dieser Urtypus der Architektur ist der umschlossene Raum, die Zelle« (Gustav Ebe, »Raumlehre« 1900 Bd. I S. 1). Mag sich nun das Bedürfnis noch so sehr vermannigfachen, immer sind Boden, Decke und Wand die elementaren Bestandteile aller architektonischen Tätigkeit. Sie bleiben es, auch wenn Gemüt und Auge das reine Zweckbedürfnis unmerklich zur Kunst vorbereiten und umwandeln. Sie bleiben es sogar, wenn ein ägyptischer König auf den imposanten Einfall kommt, seine zukünftige Grabkammer jedes Regierungsjahr mit einer neuen Steinkruste zu überziehen, so daß schließlich aus der kleinen Kammer eine mächtige Pyramide wird. Ja, die ursprüngliche Idee des Einhegens, des sich mit schützenden Mauern Umgebens ist in diesem Falle sogar noch gesteigert, ganz abgesehen davon, daß auch ein wichtiger Zweckgedanke — nämlich der Schutz gegen die Nilüberschwemmungen — dabei eine Rolle spielte. »Aber«, wird man einwenden, »was kümmert bei der plastischen Wirkung einer Pyramide das Bauprogramm einer Grabkammer; das sind rein gedankliche, aber keine ästhetischen Faktoren!« Das Folgende wird auf diesen Einwand noch im Zusammenhang mit ähnlichen Erscheinungen zurückkommen müssen. Ebenso wird der griechische Tempel von vielen wie eine Plastik empfunden, der ursprüngliche Zellakern als Raum wird ästhetisch verleugnet und andere Raumqualitäten des Tempels werden nicht anerkannt. Manche sehen in der Architektur überhaupt nur das Körperhafte, konvex Plastische und nennen sie deshalb die »Kunst körperlicher Massen«.

In der Tat hat die Architektur — obwohl als reine Zweckerfüllung immer Raumbildung — in ihrer Entwicklung als Kunst einen langen, harten Kampf nicht nur mit dem Körperhaften, sondern auch mit dem Flächenhaften geführt, bis sie sich zum entschieden Raumbildenden im höchsten Sinn durchgerungen hat. Das Raummäßige, d. h. die Beziehung zu einem Raum, war allerdings auch schon in den ursprünglichsten Epochen vorhanden. Jene vorderindischen Monolithtempel, wie z. B. der sogenannte »Kailasa« zu Ellora, welcher aus dem Felsboden gemeißelt ist und kein Inneres aufweist, so daß

man also nicht hineingehen kann, ist Plastik; obwohl er äußerlich Tempelfassaden aufweist. Solche »Tempel« sind durch Subtraktion, durch Wegnehmen einer schon bestehenden Masse, entstanden und können höchstens als eine Vorstufe zur Architektur aufgefaßt werden. Sie sind »architektonische« Plastik, insofern sie Plastik mit architektonischer Erscheinung sind, aber nicht durch Zusammensetzen von einzelnen Baugliedern, sondern durch Aushöhlen aus einem Felsen ohne Schaffung von Innenzellen entstanden sind. Die Entwicklung von der bloßen Raumbeziehung zur vollendeten Raumbildung, den Kampf des Empfindens, das nach räumlichem Ausdruck ringt, zeigt besonders deutlich die Geschichte des Stadtbaues, in welchem sich ja immer die höchste architektonische Kraft einer Zeit ausdrückt und dem die meisten Ausdrucksmöglichkeiten eignen. Die neuere Bauästhetik spricht oft wie selbstverständlich von Platzräumen und von Straßenräumen. Es handelte sich aber nicht schon in den ersten Epochen der Geschichte des Stadtbaues um wirklich vollendete Räume, sondern diese Eigenschaften der Straßen und Plätze wurden da und dort angestrebt, unterlagen dann den verschiedensten Schwankungen und wurden erst in jüngster Zeit, der Wiedergeburt des Stadtbaues – es sei nur an die drei theoretischen Klassiker auf diesem Gebiet: Sitte, Brinckmann und Unwin erinnert –, wieder voll gewürdigt.

Wenn die Ägypter in ihrem frontalen Empfinden und Sehen auch noch keine geschlossenen Straßen und Plätze schaffen konnten, so suchten sie doch durch die Stellung der Baukörper die Illusion von Räumen zu erwecken und dadurch eine Beziehung zum Räumlichen zu erreichen. Die Straße, welche kerzengerade – von Sphynxen, Obelisken, Portalen und Pylonen eingefaßt – auf die breitgelagerte Tempelmauer führte, war mit kulissenartigen Flächen gebildet. Man mußte sich auf der Straßenmitte halten, um nicht rechts und links Löcher im Straßenraume zu erhalten. Ungleich höher stand schon der griechische Stadtbau. Ebenso wie der Grieche seinen Tempel zu einem einheitlichen Raumorganismus vollendetster Harmonie zu gestalten wußte, sprach sich auch in der Anlage von Straßen und Plätzen das bewußt räumlich Organische deutlich aus. Während die Ägypter die Raumwirkung durch senkrecht zur Straße gestellte Flächen zu erzeugen suchten, arbeiteten die Griechen mit Körpern. Die Art und Weise freilich, wie diese Körper im konkaven Sinne als architektonisches Rahmenwerk der Straßen und Plätze verwendet wurden, bedarf zum Unterschied von späteren Epochen der besonderen Erwähnung. Hervorragend schön zeigt es die heilige Straße in Delphi. Wenn man hier die feingekurvten Serpentinen hinansteigt, sieht man den Tempel des Apollo im Straßenraume zu wiederholten Malen in der Eckansicht. Die Vorderfassade ergibt mit der einen Seitenfront und dann wieder mit der anderen gegenüberliegenden Tempelseite abwechslungsweise den Hauptabschluß der Straße, bis man schließlich

nach wechselvollen Eindrücken auf der Terrasse vor der vierten, rückwärtigen Gebäudeflucht den Eingang erreicht. Der gleiche Grundsatz, die Eckansicht der Gebäude stattlich zum Ausdruck zu bringen, herrscht überall in griechischen Stadträumen vor. Am vollendetsten ist er auf der Akropolis von Athen verwirklicht. Schon die Propyläen stehen zur Straße in einem Winkel, ebenso der Parthenon und schließlich das Erechtheion. Wo die Situation und das Terrain es verhindern wollten, hat man die Straße gekrümmt, um den beabsichtigten Zweck zu erreichen. Ähnlich war es in Olympia, in Delos, Priene und Selinunt. Welch ungemeine Bereicherung räumlichen Empfindens damit gewonnen war, zeigt — im Gegensatz zu den Ägyptern — eine kleine Umschau, wenn man beim Spaziergang durch eine griechische Stadtanlage zurückblickt und das Auge umherschweifen läßt. Überall begegnet man lückenlosen Stadträumen von reizvoller Gruppierung.

Den römischen Stadtbau kann man als einen Versuch auffassen, ägyptisches und griechisches Raumempfinden zu vereinen. Während der Ägypter mittels Flächen seiner Absicht Ausdruck zu geben suchte, der Grieche mittels Körper den Blick des Beschauers beschäftigte, vereinigte der Römer beides, indem er griechische Tempel achsial zur Straße oder zum Platze stellte. Damit gewann die städebauliche Entwicklung abermals eine Bereicherung. Die Foren zu Rom, so z. B. das Trajansforum, brachten zum erstenmal einen Raumgedanken zum Ausdruck, welcher das, was man unter »Raum« im eigentlichen Wortsinne versteht, verwirklichte. Man begegnet der Ausbildung der Raum wand, d. h. die Plätze wurden von Flächen — gebildet aus Tempelfassaden und Säulengängen — umschlossen. Dadurch bekamen sie eine leicht auffaßbare Einheit, Symmetrie und Rhythmus. Der Römer übertrug seinen Ordnungssinn auch auf die Baukunst. Dem Auge wurde dadurch seine Aufgabe erleichtert — es ist leichter, sich auf dem Trajansforum, als auf dem Festplatz zu Olympia zurechtzufinden —, das Gefühl jedoch erfuhr eine gewisse Verarmung. Eine große Flächigkeit, wie sie der byzantinische Stil zeigt, war die letzte Folge. Aber gerade dieser Stil wie auch die ganze Baukunst des Islam waren in ihrem Sinne der raumbildenden Tendenz (vor allem im Innern) sehr günstig. In der mohammedanischen Architektur wurde die Räumlichkeit durch die große Flächigkeit der Wandungen, durch das Fehlen von Gurten, Vorbauten, Gesimsen und dekorativen Körpern ungemein gesteigert.

Es bestehen räumliche Parallelen zwischen dem ägyptischen, griechischen und römischen Stil einerseits und dem frühmittelalterlichen, gotischen und Renaissance-Stil andererseits. Der byzantinische und auch der romanische Stadtbau bevorzugten wie der ägyptische die Fläche bei ihren Raumbildungen, der gotische, ebenso wie der griechische Stil mehr den Körper. Die Renaissance erinnert in der Vereinigung von Fläche und Masse an den römischen Baustil, indem beide das eigentlich räumliche Element in den Vordergrund stellten.

So kann man eine gewisse periodenhafte Gesetzmäßigkeit in der Entwicklung des Raummäßigen erkennen und feststellen.

Die Gotik erreichte in ihrer Blüte einen zweiten Höhepunkt körperhaften Empfindens. Die Burg und das Haus wurden mehr als Körper für sich aufgefaßt und ausgebildet. Dabei herrschte aber immer eine Unterordnung aller Teile unter ein Ganzes vor, und von einem Zerfall der Raumwände kann keine Rede sein. Die Wirkung des einzelnen Hauses wurde noch gesteigert durch bewußte Gliederung, wie durch Ausbauten, Treppentürme, Erker usw. Ungezählte Fialen, Strebepfeiler, Dienste und Rippen waren das Rahmenwerk der Kathedralen. In den Wohninnenräumen wurden ebenfalls körperhafte Elemente zur Raumbildung verwendet, wie stark vorspringende Kamine, Unterzüge und Säulen. Auf Straßen und Plätzen bekundete sich das gleiche Bestreben wie bei den Griechen, nämlich Eckansichten zu geben. Eine Kathedrale wollte immer schräg gesehen werden. Daß sie nie in der Mitte eines Platzes stand, zeugt wiederum von jenem richtigen Grundempfinden, welches alle Körper zu einem Raumganzen zusammenzwang. Auch die Kurven der Straßen und Gäßchen waren sehr günstig für geschlossene Wirkungen. Dabei kam noch ein wichtiger Faktor im Stadtraum neu hinzu. Es wurde nämlich von jetzt ab mehr Rücksicht auf die Umgebung genommen, wodurch der Zusammenhang der Bauten, der Burgen zur Landschchaft usw. eine räumliche Steigerung erfuhr. Wie diese wichtige Tatsache im Sinne des »Landschaftsraumes« zu verstehen ist, wird das Folgende zeigen.

Mit dem Renaissancezeitalter kam ein großer Umschwung. Wieder trat das System, die Ordnung und Symmetrie oder doch wenigstens das Ausbalancieren der Massen in den Vordergrund. Der Fortschritt gegenüber den Römern liegt in einem durchgreifenden, systematisch vereinheitlichenden Organismus. Die Beziehung des Einzelhauses zum Straßenraum wurde immer enger und inniger. Die Palastfassaden setzten sich mit ihrer Teilung, ihren Linien, den Gesims- und Dachhöhen in dem vorgelagerten Platz fort. Die gleichen Proportionen fanden sich in der Zeichnung des Pflasters, der Gartenarchitektur, in der Aufstellung von Brunnen und Plastik. Zwar hatten diese letzteren Vorzüge auch schon die Griechen und Römer bis zu gewissem Grade. Doch wurde jetzt alles klarer, großzügiger mit ausdruckvolleren Mitteln ins Werk gesetzt. Die Zufahrtsstraßen, Eckauflösungen durch Loggien usw. ordneten sich der Raumidee unter. Die Mitte der Plätze wurde freigehalten. Die Vorliebe für Rhythmus und achsiale Anordnung erstreckte sich auch auf das Innere. Türen, Fenster, Kaminnischen, Vertäfelungen usw. wurden in organischer Gliederung, in klarem Verhältnis und bestimmter Beziehung zueinander ausgebildet, so daß man sofort eine streng disponierende Idee in Wand, Decke und Boden durchspürte. Überall begegnete man räumlichen Formelementen, nirgends herrschten mehr die konvexen Körper der Gotik. Und doch ließ

sich der Gestaltungssinn der Gotik, wie er besonders im Norden weiterlebte, nicht vollkommen verdrängen. Im Barock erreichte das Raumempfinden seinen Höhepunkt, weil sich der Stadtbau durchaus nicht auf die Schönheit malerischer Bilder beschränkte, sondern vielmehr auch die Wucht und Bedeutung körperhafter Massen bei der Bildung von Räumen berücksichtigte. Nur ein überaus verfeinertes Gefühl für Raumwerte konnte Meisterwerke wie den Kapitolsplatz in Rom oder die Amalienborg in Kopenhagen schaffen. In diesen und in ähnlichen Schöpfungen ist der Kampf und Sieg konkaven Empfindens in überragender Stärke zum Ausdruck gebracht.

Und wenn dann endlich im Rokoko durch eine scheinbar zügellose Phantasie über das Ziel hinausgeschossen und die Schranken alles Räumlichen durchbrochen wurden, wenn den Sälen und Kirchen durch geschickte Lichtführung, Spiegel, Dekorationskünste usw. alles Begrenzte genommen wurde, und die Raumidee gerade im Unbegrenzten zum Ausdruck kommen wollte, so ist diese Zügellosigkeit und Unbeschränktheit im Grunde eben nur scheinbar. Sie beschränkte sich auf das Detail und auf Innenräume, wo die Raumfundamente: Wände, Decke und Boden sowieso alles zusammenzwingen.*) Sie ist trotz aller künstlerischen Freiheit im Gesetzmäßigen begründet, und dieses Gesetzmäßige steht in innigster Beziehung zum Raummäßigen, zur Beherrschung der Dimensionen und genauen Kenntnis ihrer Wirkungen. In den Binnenräumen des Rokoko geht alles — Wandhintergrund, Dekoration und Mobiliar — so sehr ineinander auf, daß man keinen einzigen einzelnen Teil entfernen könnte, ohne der räumlichen Geschlossenheit dadurch ein unüberbrückbares Loch, eine empfindliche Wunde zu schlagen. Ein Beweis von der vereinheitlichten Macht des Raumganzen. Kann man sich ein intimeres, räumlicheres Milieu denken als das Münchner Residenztheater oder die Asamkirche in der Sendlingerstraße?

Dieser kurze geschichtliche Rückblick zeigt, daß es sich in der Architektur immer um eine Beziehung zum Raum handelt. Man kann auch weiterhin daraus ersehen, daß die Raumgestaltung als künstlerisch selbständiger Trieb unabhängig von einem besonderen stilbildenden Gesetz erscheint, indem sie über alle Zeiten hinweg immer das Ursprüngliche architektonischen Schaffens ausdrückt. Seelisches, Verstandesgemäßes und Optisches sind immer und überall von einer raumbildenden Absicht geleitet und ergeben so erst das Wesen der Architektur. Wiewohl das Stilidiom an sich ziemlich unabhängig vom Raummäßigen ist, bleibt doch das Architektonische am Stil identisch mit räumlicher Wesenheit. Der künstlerische Raum ist die ewig

*) Gerade das französische Rokoko hat übrigens als »le principe fondamental« die »unité« — nicht nur für die Fassade, sondern auch für den Innenraum — bezeichnet. Siehe Blondel: »Traité d'architecture 1737« Bd. II, S. 66.

gültige und gleichbleibende Norm, das Stilgewand ist das ständig veränderliche Kleid zur Sichtbarwerdung dieser Norm. Die Architektur ist also von ihrem ersten Ursprung bis zu ihren erhabensten Schöpfungen, zu allen Zeiten und an allen Orten zum mindesten eine Beziehung zum Raummäßigen. Bevor jedoch eine Wesensbestimmung von Architektur gegeben wird, soll noch kurz auf ihre Verschiedenheit und Verwandtschaft zur Malerei und Plastik eingegangen werden.

Die Raumkunst zum Unterschied von Plastik und Malerei.

Im Gegensatz zu Schmarsows Definition »Architektur ist Raumgestaltung« steht die Wölfflins »Architektur ist Kunst körperlicher Massen«. Der Vergleich beider Meinungen ist sehr fruchtbar für die Bestimmung architektonischen Wesens.*) Wenn Architektur »Kunst körperlicher Massen« wäre, so würden das äußere Massenvolumen, die von außen sichtbaren Baukörper und nicht das innere Raumvolumen, das darin Wohnen und schützende Umgeben das Bedeutungsvolle sein. Der künstlerische Trieb hätte sich als »Idee der äußeren Erscheinung« (Ostendorf) geäußert, er hätte den Sinn der Architektur in einem Schaukörper und nicht in dem Behälter, dem Gefäß eines menschlichen Aufenthaltsortes gesucht. Diese Kunst körperlicher Massen ist die Plastik. Hier kommt es nur auf die Außenfläche an, hier ist das vorherrschende Gesetz die Konvexität. Anders bei der Architektur, wo das Gesetz der Konkavität zugrunde liegt, und der Kern das Ürsprüngliche ist. Das Verhältnis von innen nach außen muß allerdings auch — wie noch gezeigt werden wird — umgekehrt gelten. Hier kommt es vorläufig nur darauf an, festzustellen, daß im Gegensatz zur Plastik überhaupt Beziehungen zwischen Innerem und Äußerem, die nicht nur materieller Natur sind, bestehen. Ob man das Äußere nach einem Krystallisationsgesetz als zielbewußte Gestaltung des Inneren, die Hülle als Folge des Inhalts, das Zimmer als erweitertes, umschließendes Kleid usw. erklären will, ist dabei ziemlich gleichgültig. So müssen z. B. — wie schon Semper und Hartmann gefordert haben — bei einem Theaterbau der Schnürboden, das Foyer, die Garderoben usw. ihrer Bedeutung gemäß nach außen zum Ausdruck kommen. Bei einer Kirche muß das Mittelschiff zum Unterschied der Seitenschiffe klar erkennbar sein. Bei der Raumgestaltung und Lichtzufuhr von Waren- und Geschäftshäusern ist eine vernünftig logische Übereinstimmung des Inneren und Äußeren wichtig. Von den Museen muß verlangt werden, daß sie um die Ausstellungsgegenstände herumgebaut und nicht umgekehrt diese in einen mit einer schönen Fassade geschmückten Gang oder Speicher gestellt werden. Evangelische Prunkkirchen sollen eine zentrale Anordnung um den inneren Altar und die Kanzel aufweisen. Die Beispiele ließen sich leicht vermehren. Sie zeigen

*) Vergleiche auch Kapitel über Brinckmann, für den Architektur Raum und Körper ist!

alle, daß es sich beim Bauen im Gegensatz zur plastischen Körpergestaltung um eine konkave Raumeinhüllung handelt.

Wie ferner schon erwähnt wurde, entstehen Werke der Baukunst immer durch Addition (per forza di porre) und Werke der Plastik durch Subtraktion (per forza di levare). Michelangelo schrieb in einem Brief an Sebastiano del Piombo, Plastik sei die Kunst des Weglassens. Bei ihr hat man sich schon von vornherein eine Masse als daseiend zu denken. Aus ihr werden die Formen herausgeholt, indem die Oberfläche bearbeitet, sozusagen die Kruste von einem Felsen, einem Steinblock, einer Tonmasse weggenommen wird. Beim Entstehen der Architektur dagegen ist vorerst nichts vorhanden als ein Platz und auf ihm werden nun, wie bei einem Zusammensetzspiel die einzelnen Bauglieder aufgerichtet, zusammengesetzt. Es entsteht ein Spiel von statischem Zusammenwirken.*) Ein Vergleich von Seidls Nationalmuseum mit Hildebrands plastisch erdachtem Hubertusbrunnenhaus in München zeigt diesen Unterschied deutlich. Am Museumsbau ist alles: Knochen, Sehnen, Muskeln. Der Vorbau mit der Loggia ist besonders gelenkig, frei in den »Scharnieren«, beweglich, bewegungsfähig. Das Brunnengebäude dagegen liegt breitspurig, nach unten sich ausbreitend da: fleischig und fett. Man sieht sofort, es ist als Modell, in Ton als Masse und nicht als Hohlraum auf die Welt gekommen; während das Museum einen Kampf von architektonischen Einzelkräften ausdrückt und schon von außen auf einen inneren Raumwillen schließen läßt. Diese Unterschiede werden bestätigt durch die Erfahrung, daß der Gesamteindruck eines Baues gemindert wird, sobald die organisch konstruktive — wenn auch vollkommen gute — Zusammensetzung der einzelnen Teile nach außen nicht zum Ausdruck kommt. Während umgekehrt der Eindruck der Plastik geschädigt wird, wenn sich an ihrer Außenfläche eine technisch notwendige Zusammensetzung aus verschiedenen Stücken bemerkbar macht.**) Bei der Plastik hat die Außenform niemals den Sinn, Aufschluß oder Spiegelbild eines Innenraumes zu geben; bei der Architektur dagegen ist die Außenform immer so gebildet, daß sie einen Innenraum vermuten läßt. Menschlicher oder organischer Körper der Plastik ist niemals innerer Hohlräume Abbild, er ist hier Selbstzweck der Kunst; die künstlerische Gestaltung einer Außenarchitektur dagegen steht immer mit dem Innenraum in einem wesenhaft künstlerischen Zusammenhang.***)

---

*) Siehe auch Seite 194.

**) Wenn die Einzelstücke sehr klein sind, wie z. B. Backsteine, so wirkt die ganze Plastik allerdings auch als eine homogene Totalität.

***) »Die Geltung des tektonischen (bzw. struktiven) Gestaltungsprinzips (der Architektur) im Außenbau reicht nur so weit, als dieses in seinem materiellen Aufbau eine Spiegelung des Raumgedankens bildet. Wo das nicht geschieht und seine Beziehung zum Innenraum uns unklar bleibt, entsteht nur ein raumfüllendes (haptisches) Gebilde.« (Oskar Wulff: »Grundlinien u. krit. Erörterungen z. Prinzipienlehre d. bild. Kunst« 1917.)

Nach Feststellung der Hauptunterschiede zwischen Raum- und Körperkunst soll noch auf die Möglichkeit einer Annäherung und Verbindung hingewiesen werden. Wie sehr auch Schmarsow, der Hauptverteidiger des Raumhaften, das innere Raumvolumen als das Ursprüngliche betonte, so räumte er doch auch dem Plastischen und dem Malerischen eine wichtige Rolle ein. »Bei der Anlage eines Platzes, wo es auf Geschlossenheit ankommt, folgt sie zunächst den Erfahrungen der Innenarchitektur unter freiem Himmel, bei der Hervorhebung monumentaler Selbständigkeit beherzigt sie die Wünsche der Plastik zu eigenem Vorteil; sowie aber das Verhältnis der Monumente zueinander ins Auge gefaßt wird, oder der Zusammenhang der eigenen Schöpfungen mit dem gegebenen Schauplatz sich aufdrängt, da kann nur die Bildwirkung den Ansprüchen beider Faktoren gerecht werden, und der malerische Gesichtspunkt stellt sich auch ungerufen ein.« (»Barock und Rokoko« 1897 S. 17.) Aus den Worten Schmarsows geht hervor, daß er das Gesetz der Raumkonkavität auch auf Platz- und Straßenräume unter freiem Himmel angewendet wissen wollte. Über diesen wichtigen Punkt wird noch zu sprechen sein. Das Grundgesetz des Räumlichen bleibt unter allen Umständen, sogar im Freien, bestehen, und das Malerische oder Plastische kann immer nur eine untergeordnete Bedeutung erhalten. Es kommt dabei vor allem darauf an, was man unter »malerisch« und »plastisch« versteht.

Insofern man in der ägyptischen Kunst auch die Malerei und Plastik »architektonisch«, in Griechenland auch die Architektur »plastisch«, im Mittelalter auch die Plastik und Architektur »malerisch« nennen kann, meint man damit keine elementaren Bildungsgesetze der betreffenden Künste, und dann ist die Vermischung in beschränktem Sinne berechtigt. Die Möglichkeit einer gewissen, wenn auch geringen und mehr symbolischen Charakterübertragung eines Kunstidioms auf das andere enthält eine höhere Wahrheit, welche darauf hindeutet, daß die Einzelkünste alle nur eine Spiegelung »der« Einheitskunst sind, und daß alle Künste von einer Quelle herrühren müssen. Trotz alledem muß hier die Forderung nach reinlicher Scheidung bestehen bleiben. Die Architektur würde sonst nie in ihrer vollen Eigenart erkannt werden. Etwas Fertiges kann auch aus keiner anderen Kunst für sie zu ihrem Vorteil entlehnt werden. Versteht man unter »malerisch« etwas nur Optisches, also vielleicht den Gegensatz zum Linearen, so kann man auch nach solchen Gesichtspunkten die bildenden Künste in ihren Bezeichnungen vermischen. Doch werden solche mehr äußerlichen Augeneindrücke niemals den Wesenskern so sicher bestimmen können als innere Sehgesetze, welche, wie z. B. die Reliefanordnung, ein künstlerisch optisches Bildungsgesetz in sich schließen. Etwas »malerisch« zu nennen, was nur von einem bestimmten Standpunkt in einer gewissen Beleuchtung als farbenfrohes Bild wirkt, hat nichts mit Raumkunst zu tun. In diesem Falle betrachtet man

nicht Architektur, sondern Natur an jener. Es ist nicht zu leugnen, daß manche Stile, wie Rokoko und Spätgotik, sehr durch malerische Effekte gesteigert werden, aber ihr Wesen besteht nicht im Malerischen.

Wie müßig im Grunde der Streit um das Malerische und Plastische in der Architektur ist, und wie falsch es ist, die Baukunst einer Zeit in ihrem Wesen »malerisch« oder »plastisch« statt eben »raummäßig« zu benennen, das zeigen Widersprüche jener Forscher, die gerade für den Charakter einer bestimmten Epoche außerhalb dem Idiom alles Architektonischen liegende Bezeichnungen einführten. So erklärte Wölfflin den frühen Barockstil in Italien »malerisch«; während ihn Schmarsow entschieden »plastisch« fand. Wenn man diese Bezeichnungen auch nicht als Schlagworte außerhalb ihres Zusammenhangs gebrauchen darf, so bezeugen sie doch, wie wenig man im allgemeinen gewohnt ist, Architektur raummäßig, aus sich selbst heraus zu betrachten, wie gerne man sich an die ästhetischen Gesetzmäßigkeiten ihrer geläufigeren Schwesterkünste anlehnt, kurz wie sehr die Bauästhetik gegenüber malerischer und plastischer Betrachtungsart vernachlässigt wird. Möchte man anfangen, in der Architektur nicht mehr von vornherein das »Malerische« und »Plastische« zu suchen, sondern gleich auf das »Architektonische« in seiner gerechten Eigenart zuzusteuern! Man kann zwar ohne weiteres zugeben, daß jene Architektur, welche bei wechselnden Standpunkten ganz verschiedene Ansichten mit immer neuen Reizen liefert, im Gegensatz zu einer solchen, die in ihren Erscheinungen sich ziemlich gleich bleibt, an die Malerei erinnert. Doch diese Unterschiede kommen in zweiter Linie, der Maßstab sowohl für die malerische Architektur als auch für die unmalerische bleibt das Architektonische.

Eine wesentlich andere Rolle spielen dann allerdings Malerei und Plastik im Dienste oder in Verbindung mit der Baukunst. Wo z. B. die Plastik in untergeordnete Beziehung zur Architektur tritt, muß das Gesamte von letzterer beherrscht werden, die Plastik wird ein dienender Teil. Wenn es sich dagegen umgekehrt für die Baukunst nur darum handelt, einen Sockel oder ähnliches zu einer Plastik zu liefern, dann kann wohl überhaupt nur von Plastik allein als tonangebender Kunst die Rede sein. Wenn architektonische Motive bei einer bloßen Schaufassade, z. B. bei manchen Grabmälern, ganz im Dienste der Skulpturen stehen, so handelt es sich hierbei keineswegs um Architektur, sondern — soweit solche Scheingebilde überhaupt künstlerischen Wert haben — um Plastik. Es können auch hier über die Frage: »Was ist Architektur und was ist Plastik«, leicht Mißverständnisse entstehen. Architektur muß man im allgemeinen jene Gebilde nennen, in welche man hineingehen kann; also in diesem Falle auch den Denkmalbau als Wohnung einer Idee, eines Symbols, so z. B. den griechischen Tempel als erweiterten Schrein des Götterbildnisses, die Pyramide als letzte Wohnung des Königs usw.

Wenn man dagegen in eine atektonische, menschlich plastische Figur hineingehen kann, wie in die Bavaria, dann handelt es sich bei einem solchen Werk, als Ganzes genommen, nicht mehr um ernste Kunst, sondern um effekthaschende Kuriosität.

Als Architektur im weitesten Sinne kann man aber auch sehr wohl solche Möbel bezeichnen, welche tektonisch zusammengefügt und zugleich Raumhüllen für Gegenstände sind. Ein Schrank z. B. besitzt alle Eigenschaften des Tektonischen und ist als Raumhülle für Gegenstände, die man hineinstellen und herausnehmen kann, erdacht; ähnlich eine Kommode, ein Bett, eine Standuhr, ein Ofen, eine Truhe, ein Altar, ein Beichtstuhl usw. Der Begriff »Architektur« ist nicht unbedingt an das Unbewegliche, am Boden Haftende gebunden, sondern kann sich ebenso auf das Mobile, das Möbel übertragen, um so mehr, als auch das Möbel nicht immer beweglich ist. So sind Wandschränke unbeweglich; während umgekehrt z. B. ein Hausboot, also ein schwimmendes Wohngebäude, seinen Standort wechselt. Das Bewegliche oder Unbewegliche kann in solchen Grenzfällen keinen sicheren Maßstab liefern, sehr wohl aber das Umschließende in Verbindung mit dem Tektonischen. Jene Möbel, welche bei den Raumunterteilungen eines Zimmers einen raumbildenden Einfluß haben, dabei einen eigenen Behälter darstellen und einen selbständigen Zweck erfüllen, können als architektonische Gebilde im weitesten Sinne angesprochen werden. Daß hierbei außer dem Zwecklichen auch das Seelische und Optische in bauästhetischer Bedeutung berücksichtigt werden müssen, ist selbstverständlich.

Tritt die Farbe in den Dienst der Architektur, so muß, auch wenn der ganze Bau von Anfang an auf Farbe gestellt wird, die architektonische Auffassung doch immer vorherrschen. Die Farbe darf dabei nicht mit der Form, die ebenfalls untergeordneter Natur ist, in Wettkampf treten, d. h. eine farbige Form soll als solche möglichst einfach sein. »Εἷς κοίρανος ἔστω« gilt auch hier. Die Schatten wirken bei den Farben koloristisch mit. Bauten, die an und für sich schon großen Formreichtum aufweisen, besonders monumentale Architekturen, eignen sich deshalb im allgemeinen weniger zu farbiger Behandlung.*) Bei Bauten, die in ihrer Einfachheit und Schlichtheit für Farbe sehr geeignet sind, wie z. B. Land- und Bauernhäuser, muß man umgekehrt die Form im Zaume halten. Für die bunte Farbe sowohl als auch für die plastische Form gilt aber ein für allemal, daß sie sich dem eigentlich Architektonischen unterzuordnen haben.

Gerade über die Beziehungen der dekorativen Plastik und Malerei zur Architektur begegnen sich — ebenso wie über das Malerische und

*) Die Bemalung der griechischen Tempel, die übrigens für unser nordisches Empfinden dem monumentalen Eindruck nicht förderlich ist, erklärt sich zum Teil aus dem Augenbedürfnis, die Gliederung der einzelnen Teile gegenüber dem grellen Sonnenlicht des Südens zur Geltung zu bringen und durchzusetzen.

Plastische in der Baukunst — die widersprechendsten Meinungen. Die Behauptung Schopenhauers: »Die Verzierungen gehören der Skulptur, nicht der Architektur an, von der sie als hinzukommender Schmuck bloß zugelassen werden und auch wegfallen könnten«, steht in gewissem Widerspruch zu Wilhelm Wundt, wenn er sagte: »Die Architektur kann in ihren vollendeten Formen der Mithilfe der bildenden Künste nicht entbehren.« (»Grundzüge der physiologischen Psychologie« 1911 3. Bd.) Dazu kann bemerkt werden: Da Architektur weder Kunst von Massen, d. h. Skulptur, noch von Licht und Farben, d. h. Malerei, sondern vom Dreidimensionalen, d. h. Raumkunst, ist, so wird sie gerade in ihren vollendetsten Räumen, wenn sie ganz selbstständige Kunst bleibt, die Malerei und Plastik entbehren können. Das Pantheon in Rom gibt hierfür ein gutes Beispiel.*) Dabei muß man allerdings unterscheiden zwischen Plastik und Malerei als einer selbständigen Kunst und einer Plastik und Malerei, die sich als Ausdruck eines bestimmten Architekturstiles dem Räumlichen in so hohem Grade unterordnen, daß sie selbst zur Architektur werden. Dies letztere schließt nicht aus, daß sich der malerische und plastische Schmuck einer Bauschöpfung in einem gewissen Überschuß an Mitteln und schöpferischer Kraft kundgeben kann. Wenn so die dekorative Ausgestaltung sehr wohl über den reinen Zweck und die Konstruktion hinausgehen darf, so muß sie sich doch in den Grenzen einer organischen Weiterentwicklung, welche das Ganze steigert, ohne sich eine selbständige Konkurrenz anzumaßen, halten. Sie muß aus gleichem Geiste erzeugt sein, sich aber dabei als unaufdringlicher Trabant bescheiden, und wenn man den Bau seines Schmuckes berauben würde, so müßte er trotzdem seinen Wert als Raumschöpfung bewahren. Sind doch sogar rein architektonische Einzelformen nicht wesentlich für den Gesamteindruck eines Baues! Der ästhetische Wertmaßstab besteht im Räumlichen, die Formgebung ist dabei zwar wichtig, aber nicht bestimmend. Das flächenhafte, plastische oder reliefartig Ornamentale und Dekorative lassen sich auch niemals ins räumlich Monumentale steigern. Die Räumlichkeit kann nicht durch Farbe, Form, Materialreichtum oder Kostbarkeit erzeugt werden. Deshalb kann aus dem Kleingewerbe allein nie unmittelbar Architektur entstehen; denn jenes geht vom einzelnen Stück aus, wie z. B. von einem Tapetenmuster, einer Deckeneinteilung, einem Teppich. Die Baukunst geht dagegen vom Gesamten, Gebundenen, Orchestralen aus. Die Kunst des Kleingewerbes sollte nicht darin bestehen, selbständig eigenwillige Muster usw. zu entwerfen, sondern sich in jedem Falle darauf beschränken, sich einzufügen und anzupassen an das räumliche Ensemble.

Faßt man zusammen, so wird man feststellen müssen, daß es sich in der Architektur immer und überall um eine Beziehung zum künstlerisch

*) Schon Winckelmann betonte, daß ein Bau auch ohne jeden Schmuck nur durch sich selbst schön sein könne.

gestalteten Raum handelt, daß die Baukunst aus einer räumlichen Vorstellung entsteht und sich beim Betrachter auch wieder an den — freilich meist sehr wenig ausgebildeten — Raumsinn wendet. Wie der Zeichner und Maler auf einer Fläche, der Bildner an einem Körper, so betätigt sich der Architekt in einem Raume. Wenn nun auch nicht jedes bauliche Gebilde einen neuen Raum erzeugt, so muß doch jedes auf den räumlichen Zusammenhang, in welchen es gesetzt wird, Rücksicht nehmen. Wenn es also vielleicht zu viel gesagt ist, die Baukunst eine unter allen Umständen raumerzeugende Kunst zu nennen, so steht doch sicher jede Architektur in engster Beziehung zu einem Raum, sie ist raumgemäße, raummäßige Kunst, d. h. Raumkunst im gleichen, notwendigen Sinne, wie die Malerei Flächenkunst und die Plastik Körperkunst ist.

Die Konkavität von innen und außen. Das städtebaulich Räumliche.

Der Begriff und die Anschauungsform »Raum« bedürfen nach dem Gesagten noch mancher Klärung und näheren Auseinandersetzung, so vor allem der »Raum unter freiem Himmel«, dann das damit eng verknüpfte, scheinbare Paradoxon, daß die Architektur sowohl von innen als auch von außen, also von allen Seiten der möglichen Betrachtung, den Gesetzen des Raummäßigen folgen müsse. Und endlich ist auf die hieraus sich ergebende Tatsache noch hinzuweisen, daß eine dem plastischen Eindruck angenäherte Architektur, wie Pyramide, Pagode, Turm, Brücke oder Burg, außer den mehr zurücktretenden, inneren Raumwerten auch noch äußere Raumbeziehungen zur Umgebung und Landschaft haben kann und muß.

Die Forderung, daß die Architektur Räume unter freiem Himmel schaffe, wird tatsächlich gelöst und bewahrheitet sich nicht nur an vielen Plätzen, sondern auch an allen auf einen Raumgedanken hin angelegten Straßen. Der Platz oder die Straße als »Raum« schließen sich unter diesem Gesichtspunkt an die umgebenden Bauten, wie ein Zimmer an das andere an. So spricht man dann von Platz»räumen« und von Straßen»räumen«. Gerade im Hohlraumvolumen, nicht im materiellen Körperkubus, besteht das eigentlich architektonische Kunstwerk. Es ist zwar auf den ersten Blick einleuchtender zu sagen, die sichtbare Welt teile sich in lauter konkave Hohlräume und konvexe Körper, und rein dinglich mag es auch zutreffen, daß immer freie Lufträume von festen Massen abgelöst werden. Vom bauästhetischen Standpunkt würde man aber sofort auf Zweifel und Unstimmigkeiten stoßen. Die Mauern wären z. B. als konvexe Körper an sich schon künstlerische Organismen, die Architektur würde sowohl der Konkavität als auch der Konvexität als Hauptbildungsprinzip unterworfen sein. — Wie ist es aber möglich, daß der Rahmen, die Schale sowohl von innen als auch von außen das Wesentliche ist? Können die einschließenden architektonischen

Gebilde eines Platzes zugleich raumbildende Elemente für die dahinter liegenden Innenräume, Höfe usw. werden, ohne daß ihnen selbst ein wesentlich künstlerisch-körperlicher Wert — im Sinne der Plastik — zukomme?

Dieses *Janusgesicht* kann und muß allerdings die Stadtbaukunst als höchster Ausdruck der Architektur haben. Doch ist die Forderung nicht kleinlich wörtlich zu nehmen. Wo die starre Logik vielleicht ein Hindernis sieht, hilft das künstlerische Empfinden, die unbegrenzte Phantasie darüber hinweg und schafft instinktiv das ihr wesenseigen Richtige. Man muß bei der Konkavität eines Raumes gar nicht immer an eine greifbare Umschließung denken, sondern viel mehr an die ästhetisch künstlerischen Andeutungen und Keime zu solchen Raumgebilden. Der angedeutete, geistige Inhalt, die zugrunde liegende Vision, sind manchmal sogar wichtiger beim Zustandekommen einer Raumvorstellung als das stofflich äußere Rahmenwerk.

Die Begriffe von offenem Platz und geschlossenem Innenraum sind erst im Laufe der geschichtlichen Entwicklung geschieden worden. Im *Altertum* sind Markt sowohl wie Theater, Wohnhaus so gut wie Hypäthraltempel alle oben offen, ähnlich wie die nischenförmige Umstellung und Gestaltung eines zentralen Hofraumes. Der ursprüngliche Wohnbau zeigt mit einer Reihe nach innen gewandter Zimmerchen gegen den Straßen- oder Platzraum eine gleichgültige Seite. So finden sich besonders in Ägypten ganz kahle Baublöcke,*) in Griechenland und Italien höchstens durch Ladenöffnungen hie und da unterbrochene Schauseiten (Pompeji). Durch die große Unterschiedlichkeit von innen und außen sind Begrenzungsflächen für verschieden große Raumvolumina gegeben. Der kleine Hofraum einer Wohnung wird wirksam durch intime Gemächer gebildet. Der große, dem allgemeinen Verkehr zugängliche Straßen- und Platzraum verträgt nüchterne, neutrale Wandbildungen. Hier kommt es mehr auf die geschlossene *Gruppierung*, als auf die Durchbildung der Einzelheiten an. Und der erwünschten, großzügigeren Gruppierung können die einzelnen kleinen Hauswesen gerade ob ihres Größenunterschiedes elastisch Folge leisten. So steht auch die Ausstattung sowohl mit dem Inneren als auch dem Äußeren unter freiem Himmel räumlich in Einklang. Obwohl das Konkavitätsgefühl nach den Innenräumen zu überwog; wird doch zugleich das Äußere geschlossen, räumlich ausgebildet. Die Aufteilung der Blöcke in Bauplätze geht Hand in Hand mit der Bildung von Platz- und Straßenräumen. Dabei wird das Hauswesen gewissermaßen der Keim zur Idee der Stadtanlage. Was für das Einzelhaus das Atrium ist, wird für die Stadt der Hauptraum, nämlich Versammlungsort, Festplatz, Markt usw. Im Forum sind die Begrenzungen oft nur nach diesem offene

*) Siehe: »Die einheitliche Blockfront als Raumelement im Stadtbau« von W. C. Behrendt, 1912.

Hallen, so daß die eigentliche Raumwand des Forums vielmehr in der Rückwand der Basiliken, in der Zellawand der Tempel usw. und nicht so sehr in der Mauerflucht der Säulenstellungen zu sehen ist. Es ist in jener Zeit und in jenem Klima Konkavität von innen und außen kein Widerspruch zu Raumbildung unter freiem Himmel. Als später freilich mit der Verschiebung der Völker sich die Urform südlichen Haus*hof*baues mit der Urform nordischen Haus*hallen*baues vermischte, wurde auch das Problem der Konkavität verwickelter. Doch ist die entwicklungsgeschichtliche Vermannigfaltigung kein grundsätzlicher Gegensatz zu ästhetischen Gesetzen. Gerade in der *Renaissance* zeigt sich in einer ganz neuen Form, wie inneres und äußeres Raumvolumen sich wiederspiegelnd gegenseitig steigern. Der Größe und Bedeutung der weiten Innenräume der Paläste ist die Stattlichkeit der Plätze und Straßen entsprechend, so daß sich diese wie eine Fortsetzung an jene gleichsam in einer Flucht von Sälen anschließen.

Auf Grund solcher Vorbilder kann der scheinbare Widerspruch der Konkavität von innen und außen auch für den *modernen Stadtbau* kein Hemmnis bedeuten. Die Räumlichkeit im Innern der Baublöcke, die richtige Austeilung von Luft und Masse, dieses Janusgesicht der Architektur nach allen Seiten durchaus organisch zu gestalten, ist vielleicht das letzte Geheimnis des Stadtbaus und der Baukunst überhaupt. Allerdings, wenn man neuere Straßen durchschreitet, glaubt man oft, jene Kunst sei ganz und gar verloren gegangen. Es wurde statt von Straßen-, Platz- und Hofräumen von regelmäßig linearen Reißbrettfiguren der einzelnen Bauparzellen ohne Rücksicht auf das Ganze ausgegangen. Die ungeheuerlichen Verschnittreste, welche dazwischen übrig blieben, wurden die »Straßen«, »Plätze« und »Höfe«. Das Wesen der Raumkunst verlangt jedoch vor allem eine geschlossene Wirkung der Straßen und Plätze. Diese sollen nur so groß sein, als der Verkehr unbedingt verlangt. Daraus ergibt sich auch eine notwendige Scheidung von Verkehrs- und Wohnstraßen, von belebten Zentralplätzen und Lichthöfen in Industrie- und Bureauvierteln, von schmalen, ruhigen Zufahrtsstraßen und großen, geräumigen Erholungshöfen. Der moderne Verkehr, dem so viel geopfert wird, sollte viel eher die Räumlichkeit der Straßen unterstützen als untergraben, indem der ihm zur Verfügung stehende Raum auch künstlerisch mehr zur Geltung gebracht werden sollte als die körperliche Ausbildung der dienenden Gebäudefassaden.*) Die wohltuende Kontrastwirkung, die sich wie selbstverständlich aus dem Bedürfnis ergeben kann, darf nicht durch eine stumpfsinnige Reißbrettlineatur vernichtet werden.

*) Eine interessante Steigerung des Straßenraumes ist in Murnau durch Bemalung erreicht. Es wurde nämlich an Eckhäusern, an welchen enge, untergeordnete Seitengassen einmünden, die Bemalung mit der Hauskante plötzlich abgebrochen, so daß die Einmündung der Nebenstraße gar nicht auffällt und die Raumwand sich einheitlich darüber hinwegsetzt.

Das Schiefwinkelige, die häßlichen aber oft unvermeidlichen Zwickel usw. können unsichtbar oft gute Dienste als Nebenräume, Wendeltreppen, Aufzüge, Rumpelkammern, Aborte usw. leisten. Die Unregelmäßigkeit eines Bauplatzes an sich ist durchaus kein Widerspruch zum Konkavitätsgesetz. Gerade unregelmäßige Räume können besonders reizvoll nach innen wie nach außen gestaltet werden.*) Jeder Bauorganismus verlangt größere und kleinere Unterabteilungen. Das Bedeutendere wird den Ton angeben, das übrige wird sich elastisch zu einer Einheit gruppieren lassen. So wird der kleine den großen Raum und umgekehrt steigern müssen. Raumteile der gleichen Gattung werden sich in einem Gesamteindruck sammeln, und obwohl die Architektur ein zeitliches Nacheinander in der Betrachtungsart fordert, so wird das Simultane der Gesamtidee doch nicht durch das Durchwandern der Einzelräume gestört, sondern gesteigert. Jeder Teil ist ein Stück Erlebnis mit gleichem Sinn und verflicht sich mit den andern. Wenn man sich beim Verlassen eines kunstvollen Hauswesens, z. B. eines Genueser Palastes, zurückerinnert, so erscheint nicht ein Nebeneinander, sondern das Erlebte gipfelt in einer Einheit. Und so ist es nicht nur mit einem Haus, auch mit einer ganzen Stadt!

Es ist sicher keine müßige Abschweifung vom Thema »Konkavität von innen und außen«, an dieser Stelle etwas näher auf das heutige Wohnungswesen und seine Entstehung einzugehen; denn gerade an modernen, wirklich herrschenden Zuständen der durchaus sozial begründeten Architektur hat sich ein so umfassendes ästhetisches Gesetz zu messen. Im 19. Jahrhundert war die Bauart der städtischen Miethäuser leider nur das Ergebnis der polizeilichen Vorschriften. Ein Rückblick auf die Entwicklung der Bauordnungen zeigt, daß bei Festlegung dieser Vorschriften immer mehr von rein technischen, hygienischen, feuerpolizeilichen und wirtschaftlich sozialpolitischen Gesichtspunkten als eigentlich architektonisch räumlichen Gesetzen ausgegangen wurde. Sowohl diese durch Not und Schaden bedingten Einzelvorschriften als besonders auch die wichtigeren, umfassenden Normen, welche bei Bestimmung der Straßenführungen, Baublockgrößen, Baublockformen und Einzelbauplätze maßgebend waren, wurden der städtebaulich räumlichen Gestaltung sehr nachteilig. Die zu großen Baublocktiefen, welche eine Folge der zu breiten, teueren, aus Verkehrswahn entstandenen Straßen waren, mußten durch die Flügelhofbauten — um rentabel zu bleiben — jene unräumlichen, zerrissenen Innenhöfe ergeben. Der verwirrende Innenausbau der Bauquartiere, welcher naturgemäß nur darauf bedacht war, die Paragraphen der Bauordnung bis zur äußersten erlaubten Grenze in Anspruch zu nehmen, wäre vermieden nnd von Anfang an schon in gesündere Bahnen

*) Siehe auch Seite 150/151 über Raumpsychologie unregelmäßiger Räume!

gezwungen worden, wenn man bei Festsetzung der Bauvorschriften auch von räumlichen Gesichtspunkten ausgegangen wäre, d. h. wenn man das Straßennetz nicht durch gleichmäßig breite und willkürlich gerade Linien, sondern durch ein organisches System von Haupt- und Nebenwegen, von einem bis ins kleinste geäderten Verkehrsnetz nach dem Gesetz der Konkavität von innen und außen festgelegt hätte. So aber haben nur die nüchternsten, immer nur auf das Nötigste bedachten Gesichtspunkte zur Verbesserung der Bauordnung und des Wohnungswesens geführt. Erst größere Brände wurden die Ursache zu neuen feuerpolizeilichen Paragraphen, Hauseinstürze zu technisch konstruktiven Forderungen.*) Durch Schaden klug geworden, haben sich ganz allmählich die Notwendigkeit genügender Belichtung der einzelnen Räume, Vorschriften über das Höchstmaß der bebauten Flächen, die nötigen Gebäudeabstände usw. herausentwickelt. Statt daß man das Übel von Anfang an der Wurzel gepackt hätte durch eine natürliche großzügige Raumverteilung auf Grund von Bebauungsplänen im Sinne der richtigen Verästelung, Über- und Unterordnung aller einzelnen Raumteile des Stadtorganismus.

Heute sind ja dies bekannte Tatsachen. Es soll hier nur nachdrücklich auf den ganz innigen, eigentlich selbstverständlichen Zusammenhang der raummäßigen Wesenheit der Architektur mit den nüchternsten und grundlegendsten Zwecklichkeitsforderungen des Bau- und Wohnungswesens, wie sie z. B. in den Paragraphen einer Bauordnung zum Ausdruck kommen, hingewiesen werden. Hätten die Bauordnungen des vergangenen Jahrhunderts nicht das ästhetische Moment außer acht gelassen und neben den vordringlichen Forderungen der Not auch räumliche Gesichtspunkte berücksichtigt, so wären viele Übergangsstadien, die von vornherein nur ein Notbehelf waren und noch heute mitschuldig an den ödesten Stadtteilen sind, übersprungen worden. Im Hinblick auf harmonische innere sowie äußere Straßen- und Platzräume wären bei ökonomischer Rücksichtnahme des zur Verfügung stehenden Grundes ganz von selbst zahlreiche und fein gegliederte Abstufungen von den breiten Verkehrsstraßen zu den engen Wohnstraßen und Wegen entstanden. Die einzelnen Stadtviertel hätten sich in kleinere Bauquartiere — nur von Wegen umsäumt — aufgeteilt. Damit im Einklang wäre höhere Bebauung an breiten Straßen, niedere an engen oder niedere Innen- und hohe Randbebauung eines Baublocks entstanden. Zweifellos würde bei einer Aufteilung des Stadtraumes nach raumzellenmäßigen Normen das Einfamilienhaus, welches doch in vielen Fällen das Ideal des Wohnens darstellt, viel eher auch in der Stadt zu Ehren gekommen sein. Und damit wäre sicher dem Wohnungselend, wie es heute in jeder größeren Stadt herrscht, gesteuert worden.

*) Siehe J. Wiedenhofer, »Die bauliche Entwicklung Münchens« 1916.

Obwohl diese und ähnliche Dinge theoretisch längst erkannt sind, werden heute noch z. B. in kleinen Verbindungsstraßen von Vorstädten, in welche alle acht Tage einmal eine Droschke einmündet — oft steigt der Insasse sogar schon an der Straßenecke aus —, Breiten vorgeschrieben, daß sechs Wagen nebeneinander aufgestellt werden könnten, und Fußsteige gepflastert, auf welchen zehn Personen — auf beiden Straßenseiten also zwanzig — nebeneinander gehen können. Dazu die hohen mit Wulsten und Schlangen, Balkonen und Erkern überladenen »Fassaden« und eine Leere und katzenjämmerliche Stimmung, die in den Mietern der teuern Wohnungen auf die Dauer jedes künstlerische Empfinden ersticken müssen! Statt des ungeheuer verschwenderischen Pflasters könnte man — natürlich bei anderer Raumverteilung — eine niedere Häuserreihe einfügen, Gärten anlegen, die Pseudowolkenkratzer zu kleinen Familienhäusern umwandeln und so allmählich auf menschliche und menschenwürdige Verhältnisse kommen — — wenn nicht der Boden zu teuer wäre, d. h. richtiger gesagt: wenn nicht der *Boden auf Grund der ganz unarchitektonisch, unräumlich erdachten Bauvorschriften und dem sich daraus ergebenden Bebauungsplan diesen zu hohen Wert hätte annehmen dürfen.* Der fast gänzliche Mangel einer bürgerlichen Baukunst wurde durch die Bodenspekulation verursacht und an dieser hinwiederum trifft die Schuld jene Gesetze, welche — statt die Spekulation zu verhindern — eine ganz unkünstlerische und unräumliche Bauerei zuließen. Hierin liegt zugleich der wahre Grund des heutigen Wohnungselendes. Architektur besteht nicht im Häuserbauen, sondern in der gerechten — und »gerecht« deckt sich hier mit »ästhetisch« — Verteilung des Raumes.

Ja, es ist seltsam und wunderbar, bei einem Rückblick auf die Reformbestrebungen des deutschen Wohnungswesens, wie sie in Dutzenden von Denkschriften über Städtetagungen usw. niedergelegt sind, die verschiedenen im Laufe der Jahre sich bekämpfenden Meinungen über die Lösung der Wohnungsnot alle schließlich auf ein und dasselbe Ziel zusteuern zu sehen, wie es sich auch die *Raumästhetik* im vollen Einklang mit den Gesetzen der Konkavität stellen muß. Unhaltbare gesundheitliche Zustände hatten die Wohnungsfrage ins Rollen gebracht und zu jener einschneidenden Forderung der *Weiträumigkeit* geführt, welche mit einem Schlage die ganze Frage zum staatswirtschaftlichen, sozialpolitischen Problem der Bodenreformer machte. Jene Meinungen, welche die zu hohen Bodenpreise als eine Funktion dessen, was auf dem Boden gebaut werden darf, also als eine Folgeerscheinung der Bauordnungen betrachteten, wurden heftig bekämpft von denen, welche das durch die Weiträumigkeit gesteigerte Bauplatzbedürfnis für die Bodenpreistreiberei verantwortlich machten. Damit sind nur zwei Hauptgegner bezeichnet, beide fassen das Problem ziemlich äußerlich auf. Bei ihnen wie

auch bei den übrigen unendlich mannigfachen Bestrebungen ist die *richtige Raumverteilung* der Kern der Sache, um den sich alles dreht.

Alle durch den Zuzug zur Stadt und die Bevölkerungszunahme hervorgerufenen Bauvornahmen haben zunächst nichts erreicht als jene ganz unwürdige, bekannt trostlose Physionomie der Stadtviertel, wie z. B. aus der sogenannten Gründerzeit. Die Kämpfe aber um die Lösung der Wohnungsfrage und des Wohnungswesens, bei welchen sich viel zu viele Juristen und Nationalökonomen statt Architekten und raummäßig empfindende Städtebauer abmühen, werden nicht eher zu einem Erfolg von *kulturellem* Werte gelangen, bis das *Raumbewußtsein* im Sinne einer dem menschlichen Maß, Bedürfnis und Empfinden entsprechenden Verteilerin von Bauinnenraum und Luftaußenraum im Sinne des Konkavitätsgesetzes wieder zur Geltung gelangt sein wird. Damit sollen die wirklichen Fortschritte der großen Arbeit auf diesem Gebiete keineswegs herabgesetzt werden. *Gekrönt jedoch werden sie erst dann werden, wenn wie in alten Zeiten hoher Wohnkultur außer der Befriedigung rein praktischer Bedürfnisse auch die ästhetische Vollendung erreicht sein wird*, wenn der Bürger nicht mehr auf einem Schachbrett oder einer gekünstelt krummen Straße von unendlicher Öde und Breite in seelenlosen Zement- und Steinhaufen »wohnen« muß, sondern allseitig von wohltuenden Räumen umgeben sein wird.

Der Natur- und Landschaftsraum.

Aufgabe der Theorie ist es, bei der Wesensbestimmung der Raumkunst die letzten Konsequenzen nicht zu scheuen, und die räumlichen Möglichkeiten oder Unmöglichkeiten solcher baulicher Gebilde, welche gewissermaßen Grenzfälle darstellen, klarzulegen. Worin besteht bei einer in der *Landschaft* stehenden Architektur die räumliche Eigenart? Wird hier die Baukunst nicht Körperkunst im Sinne der Plastik? Die allgemein geltenden Raumerzeuger: Boden, Wände und Decke können sehr wohl auch in der Natur und Landschaft gebildet oder durch sie zum mindesten sehr in ihrer an sich oft beschränkten Wirkung gesteigert werden. Ja durch die Hingabe und das Eingehen auf die natürliche Struktur des Terrains wird oft stärkere Räumlichkeit erreicht, als durch eigenwillige, fest symmetrische Systeme und Axialanlagen. Die letzteren führen leicht zu Härten und häßlichen Widersprüchen mit der umgebenden Natur; während ein Eingehen auf die topographische Lage monumentale Wirkungen erwecken kann. Terassenstädte wie Neapel, Genua, Lissabon, Sidney usw. verdanken ihre weltberühmte Schönheit vor allem den wohltuend amphitheatralischen Raumqualitäten der Landschaft. Wo in einer trichterförmigen Talerweiterung – wie z. B. in manchen Schwarzwalddörfchen – sich die Hänge harmonisch mit Kulturen und Bauanlagen füllen, oder wo ein vulkanischer Krater sich innen mit Ansiedlungen und Bepflanzungen ausschmückt, wie am Nemisee, kann man sogar von einem allseitig geschlossenen

Landschaftsraum sprechen; denn der Himmelsdom wölbt sich ganz von selbst über Tal und Krater. Gerade der Nemisee ist hierfür ein hervorragendes Beispiel, weil sich in seinem Wasser die runden Ufer, die Wolken und der Himmel widerspiegeln und nach unten in die Tiefe verräumlichen. Dies weist auf die ungemein wichtige Beschaffenheit der Bodenfläche hin, die, wenn irgend möglich, mit großer Sorgfalt berücksichtigt und nicht als selbstverständlich gegeben, angenommen werden soll.

Die *Bodenfläche* steigert die Räumlichkeit in hohem Maße, wenn sie sich gegen die Mitte des Stadt-, Platz- oder Straßenraumes zu senkt. Der Platz oder die Straße erscheinen dadurch größer, ohne daß die Wände ferner und undeutlicher würden. Bei vielen guten Anlagen läßt sich diese Senkung nachweisen, so z. B. am Petersplatz in Rom, bei der Maximilianstraße in München. Der ästhetische Vorteil kommt zugleich in vielen Fällen dem praktischen Zweck entgegen. Die Agora und das Forum waren die Plätze, wo der Redner sprach. Er mußte von allen möglichst gleich gut gesehen und gehört werden. Es galten also — wenn auch in geringerem Maße — die Fordernisse des ansteigenden Amphitheaters, welches an der Berglehne ja auch den Landschaftsraum künstlerisch nutzte. Bei Schaustellungen, Festzügen, Messen und Märkten kommt die Senkung sehr gut zur Geltung. Bei Zierplätzen wird durch vertiefte Rasenflächen, Mosaiks, Wasserbassins usw. Ruhe, Konzentration, Monumentalität erzeugt. Welche merkwürdige Räumlichkeit wird z. B. im Orangenhof der Alhambra durch das große Wasserbassin erzielt! Es sei hier noch an manche Kanalstraßen erinnert, die sich vom Wasserspiegel über Ufer und Baumpflanzung zu einer stimmungsvollen Räumlichkeit runden. Sie leiten über zur raumbildenden Bedeutung der Baum- und Heckenwandungen.

Welche wichtige Rolle die *Naturwände* in der Baukunst spielen, zeigt vor allem die Gartenkunst. Was wäre Versailles, das Vorbild für Dutzende ähnlicher Anlagen, ohne ausgiebige Verwendung von räumlichen Natur- und Landschaftsmotiven? Aber auch in scheinbar nebensächlichen Situationen hängt manchmal die ganze Schönheit und Stimmung eines »Raumes unter freiem Himmel« von einem Baum, von einer Kulisse aus Hecken und Sträuchern ab. Man nehme z. B. nur in Rosenheim die beiden mächtig flankierenden Bäume der Hauptstraße weg, und der ganze Stadtcharakter ist zerstört. Daß man ein Theater, wo doch intime, konzentrierende Stimmungen notwendig sind, aus Hecken und Bäumen »bauen« kann, beweist wiederum die räumlich architektonische Kraft der Natur. Wie ein Landschaftsraum strengster, konkav geschlossener Anordnung geschaffen werden kann, zeigt der Entwurf Schinkels zum großen Stern im Tiergarten zu Berlin. Durch die Sockelbauten, verbunden mit Plastik, wurden Boden und Wand in günstige Beziehung zueinander gebracht. Die niederen Heckenmauern, markiert durch einen Kranz von

weißen Statuen geben den Auftakt. Dahinter türmt sich die hohe Baumwand massig auf. Der Übergang von der abgezirkelten Bodenfläche zur freien Natur durch die zugeschnittene Hecke vollzieht sich auf diese Weise sinngemäß, und die scharfe untere Kante des Raumes wird dabei abgerundet. Der Himmel, sei er nun bewölkt, wolkenlos, sternhell oder nachtschwarz, legt sich als wölbender Schutz über die Baumkronen. — Wie Landschaftsbilder die Platzwandungen im Sinne der Konkavität fortsetzen können, zeigen besonders schön die Piazza Vittorio Emanuele in Turin, der Schloßgarten von Schönbrunn mit dem klassischen Belvedere und der St. Peter-Friedhof in Salzburg, wo das samtne Weich der Bäume schmeichelnd den Blick in die Konkave tauchen läßt; während sich die Veste wieder von oben hereinstemmt. Daß endlich das hohe Meer*) auch imstande ist als Platzwand zu wirken, beweisen Hafenplätze und besonders enge Gassen, die ganz unvermutet plötzlich auf die See ausmünden. Man denke an Theaterdekorationen, wo das Wellenmeer vorteilhaft als Bühnenraumabschluß verwendet wird. Aber selbst in Fällen, wo man darüber streiten kann, ob der Ausblick auf das Wasser schließend oder öffnend wirkt, wie z. B. auf der Piazzetta in Venedig oder dem Dresdner Theaterplatz, besteht doch sicherlich die räumliche Schönheit gerade in dem Element des sichtbaren Wassers mitbegründet.

Was nun die »Deckfläche« des Raumes unter freiem Himmel betrifft, so mag es hier auf den ersten Blick überhaupt unberechtigt scheinen, von einem Raumabschluß zu reden. Selten weist eine Straße oder ein Platz eine materielle Überdachung auf. Wo dies ausnahmsweise der Fall ist, wie in der Axenstraße am Vierwaldstättersee, bei den Zelttuchüberdachungen des Südens, z. B. in der Hauptstraße von Sevilla oder bei den Basarstraßen in Tunis mit ihren wundervoll verklärendem Licht, kann man sich von der angenehmen Wirkung allseitigen Umschlossenseins unmittelbar überzeugen. Wo die Natur eine so mächtige Rolle spielt wie beispielsweise in Mittenwald, Zermatt oder Innsbruck, wirkt sie nicht nur als Wand, sondern zugleich als Decke. Das Gebirge drängt mit seinen Schneegipfeln förmlich herein. Eine ähnliche Tendenz kann man in den weitausladenden Vordächern vieler Gebirgsstädte sehen. Kanalüberbrückungen wie in Venedig, Straßenüberbauungen oder balkonartige Übergänge über die Straßen, wie in Rattenberg in Tirol, wirken im Einklang mit der Natur andeutungsweise als Überdachung. Auch die vorkragende Bauweise — wenn erster Stock über Erdgeschoß usw. etwas über die Bauflucht vorgesetzt wird — scheint einer umschließenden Hohlwirkung sehr günstig zu sein. Endlich kann die Häufung von Aushängeschildern eine Schließung nach oben bewirken. So liegt der Reiz der Sterzinger Hauptstraße vorzugsweise in der bewegten Silhouette der malerischen Schilder

*) Ähnlich das Sandmeer, die Wüste.

im Zusammenhang mit den hereinschauenden Bergen. Man kann also durch die Silhouettierung für das Raumgefühl eine Begrenzung nach oben schaffen, ohne eine stofflich materielle Decke einzuspannen. Durch Bepflanzung, durch die vielen Formen und Möglichkeiten der Laubbedachung ergeben sich in besonderen Räumen weitere Mittel wirkungsvoller Einwölbung. In allen Fällen kommt es beim Stadtraum unter freiem Himmel oder beim Naturraum nicht so sehr auf eine kompakte Decke an, wie vielmehr auf geschickte Andeutungen, die meist schon durch den oberen Wandabschluß gegeben werden können. Die Himmelsdecke legt sich wölbend dann von selbst, durch die Phantasie unterstützt, über den Raum. Auch durch besondere Proportionierung kann dies erreicht werden. So sagt M. Lichnowsky vom Felsentempel zu Abu-Simbel: »Vor dem Tempel sitzen vier Ramseskolosse von 20 m Höhe. Der Berg verschwindet — der Himmel wird zur Saaldecke, so genau im Maß zum Weltrahmen sind diese Figuren aufgebaut.«

Bei allen bisherigen Beispielen hat es sich um räumliche Umschließungen gehandelt, wo das künstliche Menschenwerk über die freie Natur das Übergewicht hatte. Wenn die architektonischen Massen so weit vom Beschauer weggerückt sind, daß sie sich mehr und mehr enträumlichen, entkörpern und in einer einzigen Fläche des Sehfeldes zusammengefaßt werden können, dann tritt eine malerische Wirkung in Kraft. Die architektonischen Details eines solchen Bildes entbehren aber auch dann nicht der räumlichen Grundlage. Sie werden — immer natürlich vorausgesetzt, daß sie von künstlerischem Werte sind — vielmehr der Teil eines höheren Ganzen, nämlich des Landschaftsraumes. Sie werden gewissermaßen die »Möbel« des Landschaftsraumes. Man mag einwenden, daß es sich hierbei nicht mehr um Kunst allein, sondern in der Hauptsache um Natur handle. Wenn jedoch die Bauweise in einem ähnlichen Fall im ästhetischen Sinn auf die Natur Rücksicht nimmt, so ist das Ganze im Teil, d. h. die Natur in der Wirkungsform der Architektur mitenthalten und der Gesamtlandschaftsraum wird auch durch nur teilweise Raumandeutungen der Kunst zur untrennbaren Einheit, zur harmonischen Totalität. Ein ähnliches Verhältnis besteht zwischen Architektur und Plastik. Wird ein monumentales Gebäude zu großer Selbständigkeit hervorgehoben, so kann es sich leicht plastischer Wirkung nähern. Niemals aber kann es der Gemeinsamkeit mit der räumlichen Umgebung völlig entbehren, ohne seinen eigenen künstlerischen Lebensnerv zu zerstören. Gerade Bauwerke, welche hier scheinbar bis an die Grenze des Zulässigen gehen, wie z. B. Pyramide, Pagode, griechischer Tempel, mittelalterliche Burg usw., sind losgelöst von ihrem natürlichen Landschaftsraum nicht gut wirksam. Man kann sich nicht künstlerisch einwandfrei eine Pyramide im Hügelland des Peloponnes, z. B. in Epidaurus, oder umgekehrt einen Peripteros in der Sahara vorstellen. Ebenso erscheinen ein Schweizerhaus in

Norddeutschland oder eine friesische Fischerhütte an der Riviera ortsfremd. Dagegen können eine Sphinx oder der Parthenonschmuck des Phidias wohl in jedem Land bei entsprechender Aufstellung wirken. Hier wird der Unterschied der bildenden Künste unter sich klar, hier scheiden sich die fundamentalen Bildungsgesetze, und hier liegt das eigentliche Problem der Raumkunst, welches das innerste Wesen der Architektur klarzulegen hat.

Während das Baugebilde im Verein mit anderen Bauten sein Gesicht nach den mit seiner Hilfe gebildeten Außen- und Innenräumen zu wenden hat, wird es sinngemäß als freistehend entweder den Landschaftsraum mit Berücksichtigung des Hanges, der Berge, des Sees, der Bäume und Pflanzen etc. steigernd fortsetzen, oder es wird in einem nach allen Seiten gleichen und ebenen Terrain als möglichst zentraler, beherrschender Bau in seinen Abmessungen, Formen und Gesamtcharakter die lokale bodenständige Landschaftsstimmung verräumlichen. Schon Schinkel hat vor hundert Jahren auf ähnliche Zusammenhänge hingewiesen; ihm war die Architektur die ideale *Organisierung des Bodens*, auf dem sie steht. Das gleiche meinte Th. Fischer in seinem Vortrag »Stadterweiterungsfragen«, wo darauf hingewiesen wird, wie der Architekt das Charakteristische der Landschaft, die Eigenart der Gegend steigern müsse. Der Jura z. B. hat schroffe Abfälle, turmähnliche Felsen; dem entspricht ein Burgenbau, wie ihn die Burg Werenwag zeigt. Dem Wechsel von Senkrechter und Wagerechter des fränkischen Stufenlandes wird der Bau der Würzburger Feste gerecht. Im Hochgebirge wird man vorteilhaft bewegte Silhouetten bilden. In der Diluvialebene, wie in Nymphenburg und Blutenburg, wird man die Baumassen hingestreckt sich lagern lassen. So sprach Fischer mit Recht von einer Art »Mimikri« der Architektur und nannte es ein Unglück, wenn eine Stadt der andern ihre Bauweise abguckt; denn jede hat ihren eigenen, andersgearteten Landschaftscharakter. Ähnlich ist es bei Flüssen im Stadtraum; ein schmales Flußbett steht im Einklang mit hohen Ufermauern und massiven Brücken, welche kleinere, geschlossene Räume bilden (Seine in Paris). Ein breites Flußbett dagegen steht besser im Einklang mit elegant dünnen Eisenbrücken und weichen Uferlinien (Rheinstädte). Immer muß es die einheitliche, gemeinsame Raumauffassung von Bauwerk und Landschaft sein, welche die Norm für die Gestaltung abgibt. Sehr interessant ist in dieser Beziehung z. B. die Bauweise der Stadt Wasserburg am Inn, deren ganz flache Dächer merkwürdig räumlich mit dem Terrasseneinschnitt im Einklang stehen, den der Fluß in das Land gewühlt hat. Während in der Plastik der Sockel — ebenso wie im modernen Theater die Rampe und das Proszenium — das eigentliche und selbständige künstlerische Werk von der übrigen Welt abschließt und loslöst; sind in der Architektur Haus und Boden, Bau und Landschaft eins. Das Allumbindende, Organisierende und innerlich Belebende ist der Raum —

nicht der wissenschaftliche Raum, nicht der natürliche Raum, sondern der künstlerisch gestaltete Raum! Man denke an die großen Fassadenstücke in der Ecole des beaux arts und im South Kensington-Museum, welche — an sich noch so schön — ohne Umgebung gar keinen architektonischen Eindruck machen. Sie sind wie herausgerissene Schmetterlingsflügel, wie Einzeltöne ohne Melodie. Wie unvergleichlich stehen dagegen z. B. manche Villen- und Gartenanlagen des Barocks — besonders in Italien (siehe was Wölfflin von der Villa Pesaro sagt!) — im Landschaftsraum und machen ihn sich durch ihre Situation und Disposition oft sogar untertan. Wie zwingen die großen Anlagen am Fuße der Albanerberge die ganze Ebene der Campagna in ihren räumlichen Gesamtwohllaut und machen sie bis zu gewissem Grade zu ihrem Trabanten. Berlage (»Gedanken über Stil« 1905) hat auf ein sehr merkwürdiges Beispiel hingewiesen, wie in der Geschichte der Kunst der Übergang von Bauwerk zur Natur auszugleichen versucht wurde. Der griechische Tempel stand, wenn nicht in einer Stadt, in Mitte einer etwas vernachlässigten Pflanzung; hingegen das Rokokopalais in einem Garten von zugeschnittenen Bäumen — ein Beweis, wie die Künstler danach strebten, das Gleichgewicht zwischen Kunst und Natur in einem stilvoll, räumlich beruhigten Ausgleich herzustellen. Die Natur sorgt durch die Patina sogar selbst ein wenig für Herstellung des Einklangs.

Es erübrigt noch, auf jene Grenzwerte der Architektur, die wie die Pyramide scheinbar in vorherrschend »plastischer« Wirkung in der Landschaft stehen, einzugehen. Wie soll sich an ihnen das Raummäßige erweisen? — Für die richtige architektonische Auffassung des Pyramidenäußeren ist es vor allem wichtig, sich der ursprünglichen Fassung und Gruppierung ägyptischer Bauanlagen zu erinnern, Tempel, Pyramiden, Sphinxalleen, Wohnbauten usw. bildeten Raumgruppen. Die einzelnen Bauten standen — durch Mauern und Straßen verbunden — sicher nicht so isoliert »plastisch« in der Landschaft, wie es heute, nachdem so viele Zwischenglieder vernichtet sind, scheinen mag. Photographische Fliegeraufnahmen aus der Vogelperspektive, wie sie im Kriege gemacht wurden, lassen diese Zusammenhänge ahnen. Rekonstruktionen von Pyramidenanlagen, wie jene von Borchardt, mit den hohen Rampenstraßen vom Nil, den Flußtempeln, Mastabas, Mauern usw. zeigen deutlich ganz geschlossene Raumgruppen, in welchen die Königs- und Königinnenpyramiden nur Teilstücke bilden. Dazu kommt für die Raumpotenzen der Pyramide, Pagode, Kathedrale usw. noch eine besondere Fähigkeit geistig optischer Vorstellungserzeugung im Betrachter, die allerdings einen Schritt ins Mystische darstellt, bei so durchaus metaphysischen Kunstphänomenen aber vielleicht gerade das Wesentliche ist.

Wiewohl man die endlose Wüste mit ihrem unbegrenzten Horizont und dem weitausgespannten Firmament darüber durch Menschenhand

überhaupt nicht wörtlich »räumlich« gestalten kann, so ist doch die Form der Pyramide in ihrer ideellen Raumfunktion das durchaus entsprechende Korrelat für die örtliche Raumvorstellung. Kann man beim äußeren fernen Anblick der Pyramide auch nicht von einer greifbaren Raumform sprechen, so muß doch das künstlerisch architektonische Empfinden bei kontemplativer Versenkung in die Dimensionen jenes seltsamen Bauwerks die starken räumlichen Beziehungen zwischen Menschenwerk und umgebendem Naturraum verspüren. Das Auge formt sich selbst Himmel und Erde: das Firmament über der Wüste wird weit und flach — ebenso wie analog der Himmelsdom über den winklig engen, mittelalterlichen Gäßchen hoch und spitz wird, damit die ragende Kathedrale darin Platz finde. Es ist diese Anschauungsfähigkeit nichts anderes als ein vorstellungsweises Punktieren des Himmelsraumes. Sie ist das Medium, das der Schlüssel für die einzigartige Formgebung werden kann. Die Phantasie bildet sich an der Grenze der Augensehweite im Weltenraume eine Peripherie und Epidermis. Sie gestaltet aus den Pyramidendimensionen als Erzeugern den unendlichen Raum zu einem endlichen mit ganz bestimmten Abmessungen um und bildet sich selbst eine ideale Schalenform und Hülle, wo real keine möglich ist. So wird das architektonische Gebilde, welches jenes erdachte Volumen selbst erzeugt hat, zugleich das verkleinerte, durchaus korrelate Füllsel der großen Hohlform. Diese ist nichts anderes als ein Niederschlag der Raumphantasie, und der einmal in die Pyramidenform gebannte Geist waltet in ihr fort. Die Beziehung zum Raum ist also auch da nicht aufgehoben, wo eine wirkliche Raumschale zwar fehlt, wo aber ein vorhandener Kern eine solche ideell gestaltet und somit indirekt auf den raumbezogenen Charakter der Baukunst Rücksicht nimmt. Die Bestimmtheit des Raumes wird in diesem Grenzfall zwar durch einen — real genommen — konvexen Körper erzeugt, dieser ist aber nicht konvex im Sinne der Plastik, sondern im Sinne eines verkleinerten Raumgerüstes. Er ist nur deshalb Kern, weil die Schale — welche trotzdem auch hier die Hauptsache bleibt — nicht in realer Erscheinung möglich ist, oder richtiger gesagt, er ist »weder Kern noch Schale, alles ist er mit einem Male«. Die Geistigkeit der Form leitet sich in ihren Funktionen, Rhythmen, Akkorden, d. h. in ihrer ganzen zwingenden Elementargewalt aus räumlichen Visionen her. Sie gestaltet trotz ihrer materiellen Konvexität eine räumliche Einheit, ist aus räumlichen Visionen im Sinne der Architektur — nicht der Plastik — entstanden. Ein wichtiges Argument zur Stützung dieser Auffassung mag man auch darin erkennen, daß sich nur ganz erhabene, pathetische Bauten wie Pyramide, indischer Tempel, Kathedrale, welche geistig überragende Tendenzen ihrem an sich kubisch konvexen Material aufzwingen können, jenen Sprung ins Metaphysisch-Räumliche einer Pyramiden- oder Pagodenmasse erlauben dürfen und können. Damit soll

nicht gesagt sein, daß dieser letztere Erklärungsversuch unter allen Umständen der allein seligmachende sei. Aber auch bei einer ähnlichen oder anderen Ausdeutung isoliert scheinender Bauwerke — von künstlerischem Wert! — muß das Raumbezogene ganz klar, stark und sicher gesehen, gefühlt und gedacht werden. Wer in der Architektur immer nur eine gleichwertige Mischung von Körper- und Raumkunst, einen unklaren Kompromiß zwischen Plastik und Raum oder gar ein Vorherrschen des Konvexen über das Konkave erkennt, stellt sich nur unvollkommen für die ursprünglichen Werte der Architektur ein.

Zum Zustandekommen eines Raumgefühles und eines Raumwertes ist es übrigens gar nicht immer unbedingt notwendig, daß man sich im Innern des Raumes selbst befinde. Nicht das äußerliche Rahmenwerk, sondern der geistige Inhalt ist das Wesentliche an der Raumvorstellung. Manchmal hat man die größte ästhetische Befriedigung, den Vollgenuß eines Raumes nicht inmitten desselben, sondern beim Eintreten. Wie wäre das alles möglich, wenn nicht in besonderen Fällen die Vorstellung der Phantasie und des Gefühls stärker und richtiger wäre als der physiologische Augeneindruck der räumlichen Umgebung. Wenn man in einer kalten Winternacht an einem hellerleuchteten Burgbau vorbeiwandert — mag er noch so isoliert in der Landschaft stehen — und sieht den Rauch aus dem Schornstein aufsteigen, so hat man auch beim Anblick des Gebäudes von außen unwillkürlich das Empfinden eines trauten Innenraumes und behaglicher Wärme; während man selbst vielleicht im Schneegestöber steht. Wer die Kuppel von St. Peter in Rom von der Ferne sieht, kann den Wohllaut der umschließenden Rippen und Gewölbe fühlen, wie er ihn eigentlich nur im Innern der Kirche wahrhaft sehen kann. Auch die Einsamkeit erzeugt an sich schon oft räumliche Abgeschlossenheit. Man erinnere sich z. B. an manche stimmungsvollen Friedhöfe! Die künstlerische Erkenntnisfähigkeit des Raumes ist in den ästhetischen Wahrnehmungsfunktionen des Menschen schon vorherbestimmt und vorgebildet. D. h. die ästhetischen Wahrnehmungswerkzeuge enthalten a priori die Elemente zum Begriff »Raum«, so daß das Raumbewußtsein nicht bei jeder einzelnen Architekturbetrachtung erst erweckt werden muß, sondern dabei sofort als etwas im menschlichen Intellekt fertig Vorhandenes in Aktion tritt und nur — gemäß der Sonderheit des Baues — ästhetisch abgewandelt wird.

In jedem Falle ist die raummäßige Grundstimmung bei allen guten architektonischen Schöpfungen vorhanden. Architektur ist in der allgemeinsten Bedeutung nichts anderes als Gestalterin der ganzen sichtbaren Raumwelt, angefangen von der kleinsten Raumzelle des Möbels bis zum immensen Naturraum.

Es wurde im vorliegenden Abschnitt versucht, aus der Eigenart des Bauästhetischen heraus die Hauptelemente und allgemeinsten Gesetze der Baukunst festzustellen, durch eine Beschreibung der Wahrnehmungsinhalte die ästhetische Beurteilung zu ermöglichen und anzubahnen. Dieses Kriterium, das in einem gleichzeitig einheitlichen Reagieren von Gefühl, Verstand und Auge zusammengefaßt wurde, konnte zunächst nur Normen in allgemeiner, großumrissener Fassung geben. Ein näheres Eingehen auf das Wertproblem und die metaphysische Seite wurde dabei absichtlich ziemlich vermieden. Wichtig schien vor allem zu zeigen, wie innere und äußere Kräfte im Wahrnehmungsinhalt aufeinander abgestimmt sein müssen, wie Seelisches, Verstandesgemäßes und Optisches nur durch Abstraktion zu trennen wären und deshalb nie für sich allein einen ästhetisch vollständigen Wahrnehmungsgehalt liefern könnten.

Bei der Analyse der bauästhetischen Einzelelemente und der Entwicklung des raummäßigen Grundgesetzes war allerdings noch wenig die Rede von den mannigfachen ästhetischen Erscheinungen, die sich aus der vergleichenden Stellung der Einzelelemente zueinander ergeben können. Und so liegt es in der Natur der gefundenen Gesetzmäßigkeiten, daß sie ob ihrer Isolierung voneinander in vielen Punkten noch sehr dehnbar und vieldeutig sind, und — falls man sie ohne weiteres auf eine besondere Stilerscheinung anwenden würde — leicht zu mißverständlichen Auslegungen Anlaß geben könnten. Es wurden zwar die notwendigen, ästhetischen Inhalte im großen und ganzen, wie Gefühlsgehalt, Zweckgerechtigkeit, Konstruktions-, Materialerscheinung und optische Klarheit des Bauästhetischen festgestellt, aber es war noch wenig die Rede von den vielen möglichen Beziehungen dieser Elemente untereinander. Man könnte nun in der weiteren Betrachtung ganz mechanisch immer das erste, zweite usw. Element in Beziehung zu allen anderen setzen, also den Empfindungsgehalt zur Konstruktion und so fort. Doch würde man dabei — abgesehen von vielen, unvermeidlichen Wiederholungen — wegen der Einheit und Vermischung aller dieser Elemente nicht immer die übrigen reinlich ausschließen können. Eine sachgemäßere, wenn auch losere Besprechung ist vorzuziehen. Das Folgende soll also dazu dienen, in einigen zwanglos aneinandergereihten Kapiteln nach Möglichkeit die grundlegenden Gesichtspunkte durch genauere, feiner verästelte Eigenschaften zu erweitern, einander gegenüberzustellen, zu vergleichen und die bisher gewonnenen Ergebnisse an ihnen zu erproben. Eine systematische Ordnung wurde dabei nicht angestrebt. Es sollen nur Gedanken sein, die in freier Folge die ausgeführte Theorie in ihren Anwendungen verdeutlichen mögen. Daß dabei manches schon aus anderen Quellen Bekannte, so aus Th. Vischer und besonders R. Streiter (»Ausgewählte Schriften zur Ästhetik und Kunstgeschichte« 1913), mitenthalten ist, liegt bei einer Arbeit, die auf

die zusammenfassende Darstellung eines so weitverzweigten Gebietes wie die Architekturästhetik abzielt, in der Natur der Sache. Es ist unmöglich, nach Jahren und im einzelnen festzustellen, wieweit sich Gelesenes und Gehörtes mit eigenen Anschauungen vermischt haben. Manches im folgenden und vorhergehenden nahm zweifellos durch Beteiligung am ästhetischen Seminar der Technischen Hochschule München — vor allem im Widerspruch zu den Anschauungen J. Popp's — festere Gestalt an. Als ich z. B. die Kern- und Hauptidee dieses ganzen Buches, nämlich die Bedeutung jenes bildlich eingeführten »Wagens« des Seelischen, Verstandesgemäßen und Optischen (siehe Übersicht am Ende des dritten Kapitels) zum erstenmal vortrug, erklärte Popp kategorisch: »Mit diesem Wagen kann ich nicht fahren!« Das veranlaßte mich, gerade die Totalität der drei ästhetischen Kräfte stark zu betonen und herauszuarbeiten. Ähnlich verhielt es sich mit dem Raumproblem und anderem mehr.



FRIEDRICH THEODOR VISCHER

Angewandter Teil

Erstes Kapitel

Entstehung des architektonischen Kunstwerks

Die Baukunst ist als die »Mutter«, die »Basis« und die »Achse« aller bildenden Künste bezeichnet worden. Diese Bezeichnungen bedürfen jedoch der näheren Erklärung. Sicher hat sich das Bedürfnis nach schützender Umgebung (Architektur) früher als das nach bildlicher Darstellung (Malerei und Plastik) eingestellt. Sicher hat auch das schon bestehende, bauliche Rudiment als Schreibtafel oder Hintergrund für zeichnerisch lineare und reliefartig plastische Betätigung schon in den prähistorischen Zeiten gedient, muß also zeitlich der Malerei und Plastik vorangegangen sein.*) Kann man aber in jenen frühesten Stadien der vorgeschichtlichen Zeiten, sozusagen im ersten Säuglingsalter der Kultur schon von einer eigentlichen Kunst des Bauens sprechen? Solange es sich nur um rein technische Gebilde ohne jede künstlerische Absicht handelt, wie bei primitiven Höhlen oder rohgezimmerten Hütten, wohl nicht. Andrerseits wäre es ebenso falsch, erst in bewußt dreidimensional beherrschten Räumen die Kunst des Bauens anerkennen zu wollen. Die ägyptischen Tempel und Straßen z. B. haben zweifellos künstlerische Eigenschaften, verraten aber noch wenig Bemeisterung des Räumlichen im Sinne räumlich bewußter Vollkommenheit. Aus solchen Erwägungen heraus scheint die Annahme am richtigsten, daß das Bauen an sich zeitlich zwar aller anderen bildenden Kunst vorangegangen ist, daß man aber von einer Kunst des Bauens erst dann reden darf, als das Raumproblem auftauchte, als das Raumbewußtsein erwacht war und künstlerisch — wenn auch vorerst noch in unvollkommener Weise — in Angriff genommen wurde. Bis zur Gestaltung und Bewältigung dreidimensionaler Räume ist von diesem Anfangsstadium freilich noch ein weiter Weg, die Entwicklung der Stadtbaukunst zeigt ihn. Doch wäre es einseitig und ungerecht, das Ringen nach einem gestellten Ziel geringer einschätzen zu wollen, als die endgültige Beherrschung des Erstrebten. Bei solcher Auffassung, welche in der

*) An Hand der Baukunst haben sich dann in späteren Zeiten die anderen bildenden Künste zum Teil entwickelt, sie gab ihnen den Namen. Die mittelalterliche Malerei und Plastik z. B. kann man überhaupt nur verstehen, wenn man von der Architektur ausgeht.

Eigenart des architektonischen Schöpfergeistes begründet liegt, stellt sich die Entstehung und Entwicklung der Baukunst und ihrer Werte ganz anders dar, als nach einer mehr äußerlichen Stilentwicklung und Stilveränderung.*)

Die Frage nach der zeitlichen Entwicklung der Baukunst drängt vor allem zur Untersuchung ihrer Entstehungsweise. Die Bezeichnung der Architektur als »Basis« aller bildenden Kunst setzt die Analyse des architektonischen Schöpfergeistes voraus. Und die Entscheidung »was ist Architektur im wahren Sinne des Wortes« führt stets von neuem zur Erforschung des praktischen Werdegangs eines baulichen Gebildes. So muß es — das kann die kurze Vorbetrachtung lehren — fürs erste interessieren, bei jeder ästhetischen Untersuchung immer wieder in die geheime Werkstatt des Künstlers, in die Eigenheiten des Konzipierens und Entwerfens, also in die eigentliche, von allen Zeit- und Stilerscheinungen unabhängige Quelle jeder räumlichen Kunst möglichst einzudringen.

Der Entstehungsmodus im allgemeinen.

Wie kommt der Entwurf eines Raumgebildes, wie kommt dieses selbst zustande? Die Hauptelemente des fertigen Architektureindruckes nach Inhalt, Zweck und Form wurden im zweiten Abschnitt erörtert. Wie vollzieht sich aber praktisch ihr Werden, ihre Tätigkeit? Mit anderen Worten: während bisher das Wesen des architektonischen Wahrnehmungsinhaltes vorzugsweise vom Standpunkt des rezeptiven Beschauers aus betrachtet wurde, soll mit diesem Kapitel versucht werden, das produktive Verhalten des Architekten zu seinen inneren Wahrnehmungen und Gesichten vom Standpunkt der Erfindung und Gestaltung etwas näher zu beleuchten. Das Produktive unterscheidet sich vom Rezeptiven hauptsächlich dadurch, daß der Gegenstand noch nicht gegeben ist. Wenn sich auch Schaffen und Verstehen in der ästhetischen Wahrnehmung treffen und in gewissem Sinne identisch werden, so ist doch das Schaffen an sich und für sich allein genommen ein ungleich verwickelterer Vorgang als das Verstehen. Seine besondere Analyse kann manche Punkte im bauästhetischen Inhalt deutlicher machen. Im Kunstschaffen sind die meisten Momente des Verstehens schon enthalten, aber nicht umgekehrt. Freilich sind die Unterschiede im Grunde außerästhetischer Art, und etwas wesentlich Neues kann daher die Analyse des Kunstschaffens nicht zum ästhetischen Wahrnehmungsinhalt beitragen. Sie kann nur vieles verdeutlichen, bestätigen und vervollständigen.

Über ihr architektonisches Schaffen sind von Künstlern selbst wenig Aufschlüsse überliefert. Die Literatur der Selbstbiographie ist hier im Gegensatz

*) Dieses Problem wird auch den zweiten Band der »Theorie der Baukunst«, nämlich die »Architekturgeschichte« beschäftigen.

zu den Dichtern, Malern und Musikern sehr spärlich. Die Konzeption gestaltet sich beim Architekturschaffen wegen der besonderen Stellung zum Zweck und zum Menschenleben noch dazu ungleich verwickelter als bei anderen Künsten, und es lassen sich nur mit Vorbehalt und genauer Prüfung Analogieschlüsse zu jenen ziehen. Alle Aphorismen, welche die baukünstlerische Tätigkeit ganz allgemein mit dem malerischen, plastischen, dichterischen oder musikalischen Schaffen symbolisieren, sind Gemeinplätze, die so viel wie nichts Positives enthalten. Was soll es z. B. heißen, wenn Schelling in einem Briefe an Hegel die Baukunst die »Landschaft der Plastik« und in seiner Kunstphilosophie die »Musik in der Plastik« nannte? Oder wenn Richard Wagner sagte: »Der Architekt ist der eigentliche Dichter der bildenden Kunst«? Trägt es zum Verständnis der Raumkunst bei, wenn sie L. Ziegler mit dem Tanz vergleicht? »Von der gotischen Bauweise dürfte man entsprechend behaupten, in ihr werde die Architektur getanzt.« (Florentinische Introduktion, 1912 S. 48.)*)

Sicher entspringt das Schaffen des Raumkünstlers aus einem *Gestaltungstrieb* und *Verwirklichungsdrange* wie bei jedem anderen Künstler auch. Der schöpferische Geist erlebt seine Kunst ganz anders, viel stärker, wenn seine Pläne ausgeführt werden, deshalb drängt es ihn zur Verwirklichung. Dieser Drang, das innerlich Geschaute zu gestalten, ist keine persönliche Eitelkeit, sondern — wie Vischer sagte — eine Art *höherer* Mitteilungssucht. Es drängt den Künstler, seine Mitmenschen zur Mitfreude an seinem Werke aufzufordern. Die Hemmung daran erzeugt Schmerzgefühl. Die Herkunft des künstlerischen Triebes bleibt letzten Grundes dunkel. Man kann sie weder durch Vererbung, noch durch Angeborenheit, noch durch eine pathologische Nervenaufreizung, durch einen »Rausch« oder ähnliches erklären. Sind die Keime zum Raumsinn vorhanden, so entwickeln sie sich bei günstigen Voraussetzungen wohl zum tatkräftigen Schaffen. Die Äußerung des künstlerischen Triebes, welcher an sich nicht weiter bestimmbar ist, wurde von dem Amerikaner Baldwin als eine »zirkuläre Reaktion« erklärt. Sie besteht nach ihm in einer ständigen Wechselwirkung von Erfindungseindruck (s) und motorischer Gestaltungskraft (m): $s \rightarrow s_1 \rightarrow s_2 \rightarrow s_3$ (über m, m_1, m_2) usw.

Viele Forscher messen hierbei dem *Affekt* ein große Rolle zu. Damit

*) Um den Reigen der klassischen Künste, mit welchen die Architektur verglichen wurde, zu vervollständigen, sei noch an die schon angeführte Wesensbestimmung Schmarsows erinnert, nach welcher das Bauen ein »mimischer Niederschlag« ist. — Am bekanntesten und feinsinnigsten unter diesen Bonmots ist Schlegels Satz: »Architektur ist gefrorene Musik«, der zu der scherzhaften Umbildung »Musik ist aufgetaute Architektur« Veranlassung gegeben hat. — Wer fürderhin einen Aphorismus über Baukunst verfassen will, dem sei geraten, der Originalität halber einmal etwas über diese Kunst *selbst* auszusagen.

die Kraft zur Gestaltung vorhanden sei, soll aber beim Architekturschaffen ein Vorherrschen des Affektes ausgeschlossen sein. Mag der Dichter oder Musiker, der Schauspieler oder Tänzer der affekthaften Inspiration bedürfen, den Architekten soll bei seiner Konzeption sicher eine etwas gezügeltere Phantasie leiten. Mag umgekehrt bei anderen Künstlern die Einseitigkeit des Wissens und Könnens sogar förderlich sein, vom Architekten muß ob der engen Verknüpfung seiner Werke mit dem menschlichen Gemeinschaftsleben eine gewisse Vielseitigkeit und Erfahrung gefordert werden. Er darf kein Grübler, kein Einsiedler, wie mancher Dichter, Musiker, Maler usw., sondern soll ein Weltmann sein. Der Baukünstler muß etwas gesehen haben, er soll aus einem großen Vorrat von Geschautem und Erlebtem schöpfen können. Er muß soziales Gemeinschaftsempfinden besitzen, um modern, lebensvoll bauen zu können. Daß diese Vielseitigkeit nicht etwa durch akademische Prüfungen und angelernte Stileinzelformen erreicht werden kann, zeigt am besten eine kleine Auslese von führenden Baukünstlern, von denen auffallenderweise keiner sein Können der Technischen Hochschule verdankt. G. v. Seidl z. B. war Maschineningenieur, sein Talent zur Architektur entwickelte sich hauptsächlich durch Reisen. Messel wurde erst sehr spät durch das Leben selbst der einflußreiche Baukünstler. Behrens war Maler und Kunstgewerbler, van de Velde Impressionist, Bruno Paul Maler. Sicher sind auch die Theodor Fischer, Schumacher, Muthesius, Bestelmeyer, Bonatz, Pölzig, Kreis, Tessenow usw. nicht vom akademischen Hochschulstudium inspiriert worden. Man könnte diese Erscheinungen nicht dadurch abschwächen, daß man unter dem Schöpfergeist des Genius eine außerordentliche, vom Normalen abweichende Geistesbeschaffenheit voraussetzen würde. Genie und Talent sind nur Gradunterschiede, keine Wesensunterschiede. Die Entstehung des Kunsttriebes liegt in einer Autonomie des menschlichen Geistes begründet, die ebenso der Willkür wie auch dem Zwange fremd ist. Der Geist bedient sich seines Materials in dem ihm zweckmäßig scheinenden Sinne, mag es sich nun dabei um ein Talent oder ein Genie handeln.

Ist die Fähigkeit der Phantasie vorhanden, und gibt ein Stoff, d. i. das Bauprogramm, den Anlaß, so wird dieses durch den Willen von der Phantasie erfaßt und führt zur Konzeption. Es entsteht ein innerlich geschauter Raum und dieses Raumgebilde wird beim weiteren Fortschreiten des Architekturschaffens – wie Skizzieren, Projizieren auf die drei bestimmenden Ebenen der Raumdarstellung und manchmal auch Modellieren – immer festgehalten, vertieft und verbessert. Auch bei der Betrachtung des fertigen Werkes ist dieser Vorgang und seine Reihenfolge oft ein Schlüssel und Nachweis für das Werden und das Verständnis des Baues, und der Versuch einer nachträglichen, sich wiederholenden

Konzeption kann wertvolle Aufschlüsse über Wesen und Absicht eines Raumgebildes geben. Die genauere Gliederung und abwägende Maßbestimmung bringt dann die *Komposition*, welche alles an seinen richtigen Platz rückt, mit Ökonomie das Überschüssige wegnimmt, das Fehlende ergänzt und durch Proportionierung, Scheidung und Kontrastwirkung Ordnung schafft. Die Komposition hat alles auf seine Über- und Unterordnung zu prüfen, das Vorherrschende vom untergeordneten Beiwerk zu trennen, die wichtigsten Hauptwirkungen vorzubereiten, zu gliedern und wieder aufzulösen. Jeder Druck erfordert einen Gegendruck, jede Last eine Stütze. In jedem Einzelglied ist das Ganze mitzuberücksichtigen, dabei ist aber doch durch entsprechende Akzentuierung, durch rhythmische Betonung ein reizvoller Antagonismus anzustreben. Ein gewisses Leben, eine pulsierende Spannung soll auch über der feierlichsten Monumentalarchitektur zu verspüren sein. Erst wenn die ernste Haltung der Quadern oder Putzflächen von einer belebenden Eurhythmie überrieselt wird, erklingen die architektonischen Töne zu einem Akkord. Diese Beweglichkeit und Vielseitigkeit der Komposition wird nicht gehemmt durch die Gebundenheit eines bestimmten Stiles. Die Einzelformen sind dabei nur Werkzeuge und Trabanten eines höheren Willens und müssen in der *räumlichen* Gesamtdisposition elastisch Folge leisten.

Die Priorität des Gefühlsempfindens.

Der so kurz angedeutete Entstehungsvorgang des architektonischen Kunstwerks setzt also mit einer *Gefühlserregung* ein, d. h. ein vorhandenes Material wird von der Schaffensphantasie durchdrungen. Die Idee entzündet sich an dem seelischen Vermögen des Künstlers, und sie erst gibt Anlaß zum Aufsuchen der nötigen Gedanken und innerlich geschauten, bestimmten optischen Vorstellungen. Obgleich die mehr gefühlsmäßigen Kräfte mit dem Gedankeninhalt und Formausdruck eng verwachsen und im Wahrnehmungsinhalt ganz und gar gleichzusetzen sind, so muß doch bei der Konzeption den seelischen Elementen als den ursprünglichen die hervorragendste *zeugende Kraft* zugesprochen werden. Ohne Gefühl würde man überhaupt nichts von ästhetischen Regungen verspüren. In ihm muß man den Kern des allerersten künstlerischen Erlebnisses anerkennen. Es ist das Agens; wenngleich es sich beim Blick auf das fertige Werk gar nicht unmittelbar bemerkbar macht, sondern vielmehr das sichtbar Formale und nächst diesem vielleicht der Zweck, das Material oder die Technik in die Erscheinung treten. Das Sinnliche ist zwar bei der äußerlich formalen Wahrnehmung der Zeit nach das erste, was auffällt, es wird aber erst zum Ästhetischen durch die zeugende Idee. In solchem Sinne ist die geistige Beseelung das Erste und Hauptsächliche. Noch klarer wird diese Entstehungsfolge, wenn man das Seelische selbst noch in seinen inneren Vorgängen berücksichtigt. Schon vor dem

Zustandekommen einer bestimmten Idee muß die Phantasie angeregt werden, welche jene erst entwickelt und zweifellos dem eigentlichen Kunstschaffen vorangehen muß. Das Bestimmende für die Erscheinungsform wird dann die durch die Phantasie erregte Idee. Phantasie und Idee sind in diesem gegenseitigen Verhältnis unzertrennlich voneinander abhängig, und ihre gemeinsame Leistung erweist ihre Priorität vor der Erscheinung. Auch am fertigen Wahrnehmungsinhalt kann sich das wahrhaft Ästhetische erst offenbaren, wenn die sinnliche Erscheinung von der Idee empfindend durchdrungen wird. Zu dieser Wechselwirkung gesellt sich bei der Architektur dann von selbst auch die logische Übereinstimmung der konstruktiven, zwecklichen und materiellen Bedingtheiten in ihrer Erscheinung.

Mag auch beim nur oberflächlich nachschaffenden Beschauer das Sichtbare das unmittelbar Interessierende sein, beim neuschaffenden Künstler ist das Ursprüngliche sicher der gefühlsmäßige Empfindungsgehalt. Der Architekt soll beispielsweise ein Rathaus entwerfen. »Rathaus!« Es steht vor seinem Geiste blitzartig ein Etwas, das vorerst noch unabhängig von der Situation ist und auch noch nichts mit Gestaltung zu tun hat. Es taucht etwas in ihm auf, was – im ersten Augenblick des Konzipierens – nur empfunden, nicht gesehen werden kann, nämlich das Rathaus, das Rathaus κατ' ἐξοχήν, das Rathausmäßige ohne Beziehung aufs Konkrete, also das Objektive an allen Rathäusern zusammengenommen, welches der Entwerfende schon immer als seinen geistigen Besitz vor der Programmaufstellung eines bestimmten Rathauses in sich getragen hat. Dieses Unsinnliche ist der zeugende Keim beim Entwurf, es ist etwas vorerst nur Gefühltes, und schon deshalb ist die Ansicht, daß das sichtbar Formale, die Schaubarkeit die erste Forderung in der Ästhetik der bildenden Kunst sei, irrig.

Das Typische aus allen Rathäusern in ihrem Stimmungsgehalte ist das erste beim schaffenden Baukünstler eines solchen Gebäudes, und auch der nachschaffende Kunstverständige wird dieses am fertigen Werke zuerst – wenngleich vielleicht über den Umweg des Formalen – suchen. Er wird es auch noch aufbewahren in sich, wenn er den Bau schon lange nicht mehr vor Augen hat, und die genauen Formen ganz aus seinem Gedächtnis entschwunden sind. Es wird sich in ihm oft sogar so verdichten, daß er beim Widersehen des wirklichen Gebäudes erstaunt, ja enttäuscht sein kann, wenn er plötzlich die äußeren Ausdrucksmittel seiner inneren Vorstellung vor sich sieht. Seine Phantasie hat vielleicht während der Abwesenheit von dem Bau weitergearbeitet, hat das Typische gesteigert und findet jetzt nicht gleich den Weg zurück, den sie gegangen ist. Wie oft erfährt man eine Enttäuschung über die technischen Mittel, die Einzelheiten usw., wenn man einem Bau, an dem man sich hie und da erinnert hat, nach längerer Zeit wieder gegenübersteht, sein Formales nachkontrolliert und vergleicht mit

der Erinnerung, die sich nur an das Seelische gehalten hat. Die Phantasie hat während der Zeit etwas Größeres daraus gemacht, hat sich nur mit der Idee allein beschäftigt. Wie hoch und erhaben ist ebenso oftmals diese Idee beim schaffenden Künstler, und wie weit bleibt sein fertiges, formales Werk dahinter zurück! Alle diese Argumente deuten auf ein Unsinnliches im Sinnlichen hin, welchem die Priorität eingeräumt werden muß, und welches zugleich auch die Unzulänglichkeit einer nur formalen Betrachtungsweise offenkundig macht.

Friedrich Ostendorf sagte in seiner »Theorie des architektonischen Entwerfens« (Bd. 1, 1913, Seite 33): »daß die Idee der äußeren Erscheinung vor dem Grundriß da und für ihn bestimmend war.« Die Idee im allgemeinen hat mit der äußeren Erscheinung vorerst noch nichts zu tun. Hätte sie das, so wäre der Entwurf von außen nach innen entstanden, d. h. die äußere Erscheinung hätte den inneren Zweck und praktischen Sinn von vornherein beeinflußt. Eine »Idee der äußeren Erscheinung« kann besonders bei größeren, unübersichtlicheren Bauanlagen unmöglich das Erste sein. Sie wäre bei weitverzweigten, zahlreichen Trakten, z. B. einer Krankenhausanlage, viel zu verwickelt, um sofort eine ideelle Vorstellung vom fertigen Bau aufleuchten zu lassen, von welcher der Architekt ausgehen könnte.*) Ostendorf deutete dies letztere selbst an, blieb aber der vorgefaßten »Idee der äußeren Erscheinung« treu, wie auch seine Beispiele und Entwürfe einer »Dorfkirche«, eines »Denkmals« usw. zeigen. Nicht die Idee einer bestimmten äußeren Erscheinung des zu schaffenden Bauwerks soll dem Architekten von Anfang an vor Augen schweben: diese entwickelt sich erst bei der gemeinsamen Bearbeitung der Pläne heraus. Er kann vielmehr nur den allgemeinsten Typus, dem eine Gebäudeart, z. B. ein Rathaus, angehört, in sich tragen.

Einen einzelnen Typus gibt es nicht – »einzeln« ist hier Widerspruch zu »Typus«, also contradictio in adjecto – »das« Rathaus z. B. ist nicht als wirkliche Erscheinung vorhanden, sondern den Typus »das Rathaus« kann man sich aus allen bestehenden Rathäusern zusammengenommen nur denken. Man kann »das« Rathaus nicht aufzeichnen, ebensowenig wie »den« Baum. Auch aus diesem Grunde muß man — wie schon betont — auf etwas Unsinnliches hinter allem Sinnlichen in der Architektur schließen, und darf keinesfalls die »Idee« mit einer »äußeren Erscheinung« zu einem Begriff verbinden. Die Idee, der Typus »Das Rathaus« ist ein Mikrokosmos, der seine Grenzen hat, aber doch zugleich das ganze Universum enthält. Dieses Unsinnliche als allgemeinen Gebäudetypus trägt der Baukünstler

*) Deshalb verlangte Ostendorf auch einseitig immer die »einfachste Form« des Grundrisses usw. Brinckmann hat ihm hier mit Recht widersprochen, indem er nachwies, daß die herrlichsten Barockbauten gerade die reichste Form suchten.

schon im ersten Augenblick der Konzeption vor seiner inneren Vorstellung. Das Allgemeinmenschliche, welches in jedem fertigen Werk der Baukunst schlummern muß, wird schon beim Werden desselben nach derjenigen Seite hin erregt, welche das Projekt im bestimmten Falle verlangt. Das Allgemeine kommt im Subjektiven zum Vorschein. Für den Architekten gilt hier das gleiche treffliche Wort, welches J. P. Fr. Richter vom Dichter und seinem Schaffen sagte, nämlich daß »ihm das Universum leise in das Herz schlüpft und ungesehen darin ruht und der Dichterstunde wartet«. (»Vorschule der Ästhetik« § 57.)

Die Kunst zeugt sich aus etwas Universalem her, sie gehört nicht sich selbst, sondern der ganzen Menschheit. Der Standpunkt mit der Forderung »l'art pour l'art« ist verfehlt. Die Kunst bedarf zu ihrer Selbstbestätigung des Weltenwiderhalls, des Echos jenes Objektiven im Einzelmenschen. Dadurch, daß die Kunst als Offenbarung des Weltgeistes an das objektiv Allgemeinmenschliche im besonderen Subjekt des Künstlers oder Kunstbetrachters rührt, wird zugleich auch die Auffassung »l'art pour l'artist« hinfällig. Ohne Widerspruch hierzu bleibt aber zu Recht bestehen, daß die Gesetze künstlerischen Schaffens und Verstehens sich notwendigerweise aus und durch menschliche Fähigkeiten herleiten lassen müssen, wie die Kunst aus menschlichen Kräften erzeugt und für solche bestimmt ist, was dem Kunstschaffen und Kunstverstehen entspricht. Jenes Unsinnliche der Idee als Erstes beim Entwerfen ist das seelische »tertium comparationis«, wo sich Künstler und Kunstbetrachter treffen.*)

Die Vervollständigung und Verwirklichung der Idee.

Als vorzüglichste seelische Kräfte im allerersten Architekturschaffen wurden die Phantasie und die Ideenerzeugung bezeichnet. Sie bilden die breite universale Basis, die elementaren Grundtriebe zur Hervorbringung des baulichen Kunstwerks. Sobald die Idee durch die Phantasie zur Empfindung eines allgemeinen Typus erregt ist, tritt sofort die optische Versinnlichung ein. Gleichzeitig muß das Material der Phantasie durch das verstandesgemäße Urteil geläutert werden. Und alle diese gleichzeitigen, geistigen Vorgänge müssen selbstverständlich ganz im architektonisch räumlichen Sinne vor sich gehen. Nicht nur die einseitige Beherrschung der »äußeren Erscheinung« ist dabei notwendig, sondern die Bemeisterung des Raumes von innen und außen.

Das Auge ist für den Architekten ein ungemein wichtiges Werkzeug. Es gab wohl einen blinden Homer, einen tauben Beethoven, aber es wird niemals einen blinden Baukünstler geben! Der Architekt, welcher mit seinem

*) Der Künstler wird selbstverständlich dadurch keineswegs vom »Publikum« abhängig, er arbeitet gleichsam für ein ideales, vorgestelltes Publikum. (Siehe Fr. Vischer!)

Programm, seinem Material und seinen Konstruktionen nur die reale Zweckerfüllung anstreben würde, wäre bestenfalls ein Techniker. Als Künstler muß er schon in der ersten Versinnlichung der Idee das Phänomen sehen, und ein solches bleibt der Bau für ihn bis zur fertigen Ausführung. Die Forderungen des Zweckes, des Materials und der Konstruktion sieht der Architekt alle durch die Brille der Erscheinung. Er sieht dadurch nicht weniger oder verschwommen, im Gegenteil mehr und tiefer. Die Erfüllung der statischen Bedingtheiten usw. sind conditio sine qua non, durch welche der Entwerfende und Ausführende hindurch fühlen, sehen und denken muß. Sie sind ästhetisch nur insofern wesentliche Notwendigkeiten, als sie für das Phänomen des Werkes bestimmend werden. Sie bedeuten für den Künstler niemals grundsätzliche Hemmungen oder Unmöglichkeiten, sie können ihn nicht zwingen, seinen ästhetischen Standpunkt aufzugeben und in der Architektur nur reine Technik zu sehen.*) Andrerseits bewahren gerade jene Schwierigkeiten vor Virtuosentum.

Der Laie macht wohl nie in dem Maße wie der entwerfende und ausführende Architekt die wertvolle Erfahrung, wie viele wichtige verstandesgemäße Zusammenhänge in einem Baue stecken und schon im freiesten, künstlerischen Entwurf enthalten sind. Es ist gerade das Geheimnis der architektonischen Schöpfung, daß die angeschlagenen Gefühlswerte sich bei der Versinnlichung sogleich mit den technischen Gegebenheiten verbinden, als ein Ganzes Gestalt gewinnen und weiterwachsen, in ihren Absichten einander durchdringen und bis zu ihrer letzten Vollendung nicht nur gemeinsam, sondern auch einig dem gleichen Endziel zustreben. Die Festlegung eines einzelnen Elementes im Architekturwerk bedeutet zugleich die Bestimmung aller übrigen. Bei der Anlage des Grundrisses muß der Schnitt und damit der Aufriß schon mitempfunden, mitgedacht und mitgeschaut werden. Erst in ihrer Gesamtheit besteht die Partitur des architektonischen Konzertes. Die Orchestralwirkung kann niemals aus einem einzelnen Instrument allein erzeugt werden. Der Grundriß zum Beispiel für sich genommen wäre nur eine einzelne Stimme daraus. Die Ausbildung des Aufrisses, die Fassaden und die Harmonie mit der Umgebung setzen hinwiederum den Pulsschlag der inneren Raumorganismen voraus. Die Ausdehnung und Form eines Raumes trägt die notwendige Bestimmung und Größe der Konstruktionsstärken, der Mauerdicken usw. in sich. Und so sind die verstandesgemäßen Bedingungen eines Baues in solchem Maße mit den formalen und seelischen Werten verquickt, daß sie mit ihnen zusammen notwendigerweise das Ästhetische im Kunstwerk bilden müssen.

---

*) Bestehen z. B. nicht auch für den Bildhauer oft sehr große technische Schwierigkeiten, die er künstlerisch überwinden muß?

Der räumliche Zusammenhang mit der menschlichen Körpergröße und dem Menschenleben, das sich in den Architekturgebilden abspielen soll, bleibt dabei ständig das künstlerische Regulativ. Man kann sich die Architektur so entstanden denken, daß der Mensch durch eine weiche Masse hindurchgeht, sich in verschiedenen Richtungen bewegt, sich setzt, legt, hinauf- und heruntersteigt, je nach den Zwecken und Fordernissen des Lebens. Denkt man sich die weiche Masse dann erhärtet, so daß die Hohlräume alle klar zu sehen wären, und diese selbst über die Tastregion hinaus zu einer angemessenen Sehweite erweitert, künstlerisch verteilt und formal ausgebildet, so muß daraus die architektonische Folie als Hintergrund und als Behälter des Menschenlebens entstehen, wie sie aus dem räumlichen Zusammenhang der Natur und Körperwelt mit dem menschlichen Maße und Bedürfnis folgert. In jenen Raumgefäßen stecken dann immerfort die erregenden Ursachen ihrer Formungen darinnen, d. h. sie fordern durch ihre Physionomie ständig zur Wiederholung der dreidimensionalen Bewegungen und menschlichen Tätigkeiten auf, aus welchen sie erzeugt wurden.

So muß das architektonische Kunstwerk zugleich erlebt, geschaut und konstruiert sein! Wäre es nur »erlebt«, d. h. ausschließlich von Gefühlen erfunden und Empfindungen durchdrungen, wie der Maler oder Lyriker nur von einer Impression allein ausgeht, so wäre es praktisch unbrauchbar. Das architektonische Erleben muß sich an Hand der zwecklichen und optischen Forderungen erzeugen. Wäre ein Bauwerk nur »geschaut«, so wäre es einseitig von außen nach innen konzipiert. Man darf nicht ausschließlich von der Massenverteilung, von Giebeln, Erkern, Vorbauten usw. ausgehen und das Zweckprogramm in dieses nur aufs Auge allein gestellte Gebilde hineinpressen, sondern muß eine ebenso gute formale Gestaltung im Zusammenarbeiten mit Grundrissen, Schnitten etc. suchen. Wäre ein Bau nur »konstruiert«, so wäre er ebenso einseitig von innen nach außen erdacht. Es ist falsch, einen Grundriß z. B. ohne Rücksicht auf das Äußere zuerst fertig zu stellen, oder, wie es von manchen Bestellern getan wird, den Grundriß überhaupt schon als gegeben aufzustellen und vorzuschreiben. Der Wettbewerb um ein Opernhaus in Berlin, wo das letztere der Fall war, ist ein Beweis, daß diese Dinge nicht so selbstverständlich sind wie sie scheinen.

Wie schon gesagt, ist die »Idee der äußeren Erscheinung«, von der Ostendorf ausging, ein Widerspruch in sich; denn eine Idee kann noch keine Erscheinung sein. Ebenso falsch ist es aber, die Architektur in ein Inneres und ein Äußeres zu teilen und vom Inneren als dem Primären aus zu entwerfen. Dieser alte oft erörterte Gegensatz, der sich in den Schlagworten: »Von innen nach außen oder von außen nach innen?« zusammenfassen läßt, wird nach der im zweiten Teil dieser Schrift ausgeführten Wesensbestimmung der Architektur hinfällig. Die Baukunst ist

nicht Raumkunst und Körperkunst und Flächenkunst, sondern sie ist nur Raumkunst. Das Räumliche in der Architektur besteht nicht in einem inneren Hohlraum und einem äußeren Körper, sondern in einem inneren und äußeren Hohlraum. Die Straße, der Platz und der Landschaftsraum unterliegen grundsätzlich den gleichen Gesetzen wie der Innenraum. In jedem Falle handelt es sich um ästhetische Normen des Raummäßigen. Die Mauern und materiellen Stoffe der Architektur haben niemals als konvexe Körper im Sinne der Plastik Bedeutung, sondern sind Bildungs- und Begrenzungsflächen nach drei Dimensionen für den Hohlraum als das eigentliche architektonische Kunstwerk. Selbstverständlich kann in einem räumlichen Zusammenhang der Straßenraum wichtiger und monumentaler als der Binnenraum — oder umgekehrt — sein, und das Bedeutungsvollere hat dann vorzuherrschen; während sich das andere unterordnet. Die Entscheidung, nach welcher Seite das Hauptgewicht zu verlegen ist, liegt in sozialen und allgemein kulturellen Bedingungen begründet, ist wohl auch eine Frage des künstlerischen Geschmackes und Taktes des Einzelnen, hat aber nichts mit den Grundlagen der Raumkunst als solcher zu tun.

Besonders arg verkannt sind diese Gesetze von jenen Behörden worden, welche einen »Normalgrundriß« vorschrieben, zu dem dann nach dem Belieben des Ausführenden eine mittelalterliche, barocke oder moderne Fassade gemacht wurde. Abgesehen davon, daß jeder Stil an sich schon einen besonderen Grundriß verlangt, ist es bei der Schöpfung eines räumlichen Kunstwerkes, das aus der Situation heraus entwickelt werden muß, sinnlos, einen schon vorher von einem anderen bestimmten Plan zugrunde zu legen.

Zweites Kapitel

Material, Konstruktion und Schmuck

Im vorigen Kapitel wurde die Entstehung des architektonischen Werkes unter dem Gesichtspunkte der künstlerischen Konzeption betrachtet. Wie steht es nun mit der handwerklichen Ausführung einer nach Zeichnungen und Plänen fertigen, baukünstlerischen Schöpfung? Sind hier nicht auch ästhetische Gesetze maßgebend? Sind Material und dessen technisch werkmäßige Aneinanderfügung nur das mechanische Werk der Handlanger und unkünstlerischen Laien, oder spricht hier auch der ideelle Autor ein gewichtiges Wort mit?

Die handwerkliche Ausführung.

Die Zeiten und sozialen Grundbedingungen haben sich in dieser Beziehung sehr geändert. Früher ist man zwar auch mit einer im allgemeinen fertigen Bauidee an die Lösung einer architektonischen Aufgabe herangegangen, hat sich aber während des Bauens oft noch von neuen Gedanken, die sich nach und nach allmählich ergaben, leiten und führen lassen, und hat sich während dieser Tätigkeit, während dieses innigen Vertrautwerdens mit Material und seiner Verarbeitung erst so recht in die gegebene Situation vertieft, Stück für Stück nochmals geprüft, zurecht gearbeitet und endgültig verbessert. So wurde ein Bau, auch wenn er seinem Wesen nach nicht »Reuestriche« wie ein Gemälde, nicht umfassende Korrekturen wie ein dichterisches oder musikalisches Manuskript verträgt, doch etwas Gewachsenes, etwas Gewordenes.*) Heute, wo die architektonische Schöpfung meist schon im Säuglingsalter in die Zwangsjacke der baupolizeilichen Paragraphen, der Eingabsformalitäten und »Leistungsverzeichnisse« geschnürt wird, ist es ungleich schwieriger, aber desto wichtiger, den Forderungen der Ausführung schon von vornherein ästhetisch gerecht zu werden. Es verlangt große Erfahrung und ein besonders geschultes Vorstellungsvermögen. Aber auch wenn diese vorhanden sind,

*) Nicht ohne Neid wird der moderne Architekt von Balthasar Neumann lesen, wie er mit seinem Projekt zum Würzburger Schloß eine weite Reise unternahm, um es mit verschiedenen Baukünstlern von Ruf zu besprechen, durchzuberaten, umzuarbeiten und es so — von Paris zurückgekehrt — reif und geläutert seinem fürstlichen Auftraggeber zu unterbreiten.

wird das allmählich aus dem Boden, vom Papier in die Wirklichkeit wachsende Architekturwerk durch jene unelastische Vorherbestimmung viel von seiner Poesie und Freiheit einbüßen müssen; denn jedes künstlerische Gebilde bedarf gerade zu seiner Verwirklichung der schöpferischen Phantasie. Damit soll keineswegs dem willkürlich »Malerischen« mit seinen mehr zufälligen Reizen das Wort geredet sein. Brinckmann sagte z. B. vom Karlsruher Marktplatz, der doch gewiß nicht »malerisch« zu nennen ist, folgendes: »Weinbrenner wollte, wie aus seinen Erläuterungen hervorgeht, keine gleichmäßig hohen Privathäuser neben den Hauptbauten auf seinem Platz. Wie aber hatte er nun drei- und viergeschoßige Bauten zu verteilen? Hierfür kommt weder sein Projekt noch in letzter Linie die Zeichnung seines architektonischen Lehrbuchs, sondern die Ausführung selbst in Betracht« (Wasmuths Monatshefte, 1. Jahrg., Heft 12).

Wie viele gute Gedanken, besonders in wichtigen Einzelheiten, Schmuckmotiven, Materialwirkungen an Ort und Stelle usw., stellen sich erst während des Bauens ein, wenn alles aus der Hand und in die Hand in wirklicher, menschengemäßer Größe heraus- und hineinwächst! Die Phantasie kann niemals die Erscheinung der Wirklichkeit vollkommen vorausahnen oder gar ersetzen. Die alte Stadtbaukunst zeigt es deutlich, wie ein allgemeiner, alles durchrieselnder und seltsam belebender Generalton nur dann erzeugt wurde, wenn die einzelnen Bauorganismen in gegenseitiger Beziehung sich während ihres Entstehens ständig noch vervollkommnen konnten, wenn das Materielle und Technische als Vehikel zu immer Ausgereifterem genutzt wurde, kurz, wenn man im Raume mit Stein und Holz und nicht auf dem Reißbrett mit Zirkel und Bleistift baute. Freilich ist dieser letztere Hinweis mit Vorbehalt aufzunehmen. Er soll nur soviel sagen, daß die Phantasie die Erscheinungen, welche sich erst bei der Ausführung zeigen, nicht vollkommen ersetzen kann. Allerdings muß der Architekt ob der Sprödigkeit und der Schwerfälligkeit des Materials sein Werk in hohem Grade der Phantasie anvertrauen, um nachher keine Enttäuschungen zu erleben. Er muß die Vorstellungsgabe viel umfassender schulen als irgend ein anderer Künstler und gemäß des Raum- und Wirklichkeitscharakters jedes baulichen Gebildes sich immer bewußt bleiben, daß auch perspektivische Zeichnungen oder kleine Modelle nur unzureichende, auf anderem Wesen basierende graphische und plastische Hilfsmittel seiner räumlichen Kunst sind. Ja, es ist sehr interessant und wohl der Mühe wert, die »flotten« Zeichnungen von manchen recht geschätzten Architekten mit der Ausführung kritisch zu vergleichen. Wie da oft alles räumlich auseinanderfällt, die Linien und Materialien ganz anders wirken, wenn nicht mehr die schöne, einheitlich effektvolle Zeichnung, sondern Dimensionen und Räume sprechen sollen! Alle diese Schwierigkeiten, die sich wohl in keiner anderen künstlerischen Tätigkeit so

einschneidend geltend machen wie in der Baukunst, lenken die Aufmerksamkeit auf eine genauere Betrachtung der Bedeutung und Behandlung des Materials.

Der technische Stil, der Materialstil und die Heimatkunst.

Die Genetiker erklären die Kunstform aus der Werkform. Wenn diese Auslegung auch — wie dargelegt wurde — zu einseitig ist, so ergeben sich doch aus einer solchen Erklärung wertvolle ästhetische Momente für die Eigenart des Stofflichen und des Konstruktiven. Jede Bauform ist zum Teil aus der Konstruktion entstanden und allmählich zur Kunstform geworden. Das Handwerk ist die elementare Voraussetzung zur Architektur, und ihre Formen hängen bis zu hohem Grade von der Technik ab. Neue Konstruktionen müssen auch neue Formen schaffen, und die Baukunst hat die Form zu einem großen Teil aus der Konstruktion – freilich nicht rechnungsmäßig, sondern erfinderisch – zu entwickeln.

Schon die Römer hatten den Stil aus der Technik und dem Zweck heraus zu großer Blüte ausgebildet. Daß bei ihren Bauten vorzugsweise im Konstruktiven das künstlerisch Reizvolle liegt, wird besonders beim Anblick römischer Ruinen offenkundig, welche aller Einzelformen entkleidet sind, also nur durch ihre technische Struktur wirken können. Die reiche Vervielfältigung der Einzelzwecke, wie Befestigungen, Lager- und Torbauten, Brücken, Straßen und Wasserleitungen, Verwaltungs-, Privat-, Theater-, Bäder-, Denkmal- und Grabbauten regten den schöpferischen Geist nach einer vielfach ganz neuen technischen Richtung an. So haben die Römer für jene Zwecke zum erstenmal umfassenderen Gebrauch vom Gewölbe gemacht, und man könnte diesen Stil der Technik als Gewölbestil bezeichnen. Wie das Gewölbe gegenüber den wagrechten Balken des griechischen Baustiles im allgemeinen freier und kunstvoller erscheint, so ist es auch konstruktiv höher einzuschätzen als die schwer lastende Decke, weil es sich zum Teil selbst durch innere Spannung trägt. Allerdings entsteht beim Gewölbe ein größerer Seitendruck, aber dieser mit dem Eigengewicht zusammen erfordert noch keinen so großen Gegendruck als die wagrechte Decke, weil der Schub in günstiger Weise großenteils von der Konstruktionsstärke der ohnehin notwendigen Stützen aufgenommen wird. In der ästhetischen Vereinigung von technischer und formaler Erscheinung sind freilich auch die Römer nicht über eine bestimmte Grenze hinausgekommen. Sie verstanden es nicht, in einwandfreier Vollendung die Gewölbepfeiler konstruktiv in das statische Kräftespiel mit einzubeziehen und verwendeten dabei oft die griechische Säulenarchitektur nur als Blende, als Schein ohne Funktion. Es war noch keine organische Vereinheitlichung, sondern eine äußerliche Zusammenstellung eines mehr formalen Stiles mit einem technischen.

Richtiger wurde dieser Ausgleich im byzantinischen Zeitalter erreicht. Die Lösung des Druck- und Schubverhältnisses brachte erst der romanische

Stil*) und wurde dann später in glänzender Weise von der Gotik vollendet. In der Renaissance und im Klassizismus trat das Technische verhältnismäßig wieder mehr zurück. Gliederungen von ursprünglich konstruktivem Sinne wurden vielfach zu Maskierungen verwendet; kleinere technische Fortschritte gewährten aber auch wieder manche Freiheit. In der neueren Zeit endlich, wo technisch überhaupt nichts mehr unmöglich ist, werden neben nie geahnten, konstruktiv begründeten Schönheiten der Sinn und Ausdruck des Technischen oft arg mißbraucht. So werden — um nur ein Beispiel zu erwähnen — die Verhältnisse der Säule so willkürlich ausgebildet wie noch nie zuvor. Man zieht und drückt sie nach Belieben (Bismarckdenkmalwettbewerb), verwendet sie einmal als aktive Träger, ein anderesmal dicht daneben als passives Ornament, läßt mächtige Säulenstämme über eine ganze Palastfassade emporwachsen, ohne daß sie viel mehr als eine Dachrinne zu tragen hätten und ähnliches mehr. Das Konstruktive ist scharf vom Schmückenden, das Lineare, wie es in der Entwurfszeichnung erscheint, ist sorgfältig vom ästhetisch Funktionellen, wie es sich im künstlerischen Raume zeigt, zu unterscheiden. Ein verständnisvolles Eingehen auf die technische Physionomie einer Architekturerscheinung soll deshalb besonders auch auf die Bedeutung des Materials, das im engsten Zusammenhang mit dem konstruktiven Ausdruck steht, Rücksicht nehmen.

Wenn eine technisch bauhandwerkliche Fertigkeit sich in einem Lande entwickelt oder von auswärts in dasselbe eindringt, muß sie sich vor allem mit den zur Verfügung stehenden Materialien abfinden. Sie kann sich vielleicht nicht des geeignetsten oder des gewohnten Baustoffes zu einer bestimmten Konstruktion bedienen, und so entstehen Varianten und neue Schönheiten aus dem neuen Material. Verfolgt man unter diesem Gesichtspunkte nur die Gotik, wie sie von Frankreich eingewandert sich dem deutschen Boden angepaßt hat, so kann man in den neuen Erscheinungen mit Recht einen selbständig deutschgotischen Stil erkennen, der nicht zuletzt in den veränderten Material- und Konstruktionsbedingungen mitbegründet ist. Auch in verhältnismäßig naheliegenden Landstrichen haben sich infolge der verschiedenen Baustoffe erhebliche stilistische Unterschiede herausentwickelt. Wie ganz anders ist beispielsweise die Frauenkirche in München im Vergleich zum Dom von Regensburg! Obwohl beide gotisch und die zentralen Hauptkirchen wichtiger Landesstädte sind, ist doch ihr Ausdruck — bedingt durch das Material und die daraus sich ergebende Technik — grundverschieden. Der Charakter der Frauenkirche wird bestimmt durch die Eigenheiten des Backsteins. Einen gewachsenen Naturstein aus dem Gebirge in den nötigen Mengen herbeizuschaffen, war damals noch zu kostspielig. So

*) Man denke z. B. an die wunderbare Eurhythmie im Innern des Domes von Speyer!

griff man nach dem gebrannten Backstein, den der lehmige Grund der Heimat lieferte. Stein auf Stein, unverrückbar lagernd, schichten sich die massigen, monumentalen Mauern in nüchtern kantiger Gliederung in die Höhe. Verhältnismäßig wenig Öffnungen unterbrechen die Flächen. In Regensburg dagegen stand der in großen Stücken versetzbare, leicht zu bearbeitende Sandstein zur Verfügung. Schlank und frei steigt der Bau in die luftige Höhe (obwohl er die absolute Höhe der Frauenkirche nicht erreicht). Die Fenster konnten reich gegliedert, die Fialen zierlich geschnitten werden. Obgleich die Türme im Aufbau ähnlich sind, zeigen sie doch grundverschiedenen Charakter. Die Regensburger Türme stehen wie vornehme Aristokraten da, die Münchner wie ein derb knochiger Bauer auf breiten Schuhen. Auch in der Wetterbeständigkeit des Materials liegt ein Charakterunterschied beider Kirchen. Der Sandstein verwittert rasch und zeigt ein bröckeliges, stark mitgenommenes Gesicht. Der Backstein dagegen – wiewohl nur aus Lehm gebrannt – ist zäh und festgefügt, er trotzt den Zeiten besser als der weiche Naturstein.

Und so wie dieses Beispiel könnte man noch Dutzende andere aufzählen. Hat doch jeder einzelne Gau wieder seine Besonderheiten im Baumaterial, in dessen Behandlung und in den dabei verwendeten technischen Hilfsmitteln. Dazu kommt dann noch – wie ja auch das Beispiel zeigt –, daß Material sowohl wie Technik in hohem Grade Träger und Vermittler des Geistigen und des Stimmungsgehaltes werden, und sich bei ihrer Auswahl und Bearbeitung auch das Gemüt des Volkes mit hereinschleicht. Zwischen der Verzierungssucht und der Bevorzugung eines weicheren Steines z. B., oder zwischen der Qualität, Härte eines Baustoffs und den hergebrachten Handwerksinstrumenten bestehen gewiß enge Beziehungen. Welche Verschiedenheiten findet man allein unter den Werkzeugen der Steinmetze an verschiedenen Orten! Die leichte Verkehrsmöglichkeit, die Verbilligung der Frachten, der erleichterte Gedankenaustausch durch Schrift und Bild und so vieles andere verwischen allerdings manche Eigentümlichkeiten in dieser Hinsicht. Solange damit eine ökonomische Ersparnis im Bauen ohne Schädigung künstlerischer Werte erzielt wird, kann man dagegen nichts einwenden. Leider ist dies nicht immer der Fall, aber trotz alledem werden sich gewisse Bauweisen und Überlieferungen auf dem flachen Lande forterhalten und in ihrer Art sich nur unmerklich langsam weiterentwickeln. Sie wurzeln zu tief im Heimatboden und Volksgemüt, und hier in der eigentlichen Heimatkunst – vielleicht nur hier – darf man von einem »Materialstil« im wahren Sinne des Wortes reden. Soll bei jeder Stileinheit der Materialcharakter mitberücksichtigt werden, so wird er bei der volkstümlichen Bauweise zum Träger des Stilausdrucks. Man meint dann unter Materialstil einen Stil, in welchem das Material vorherrscht, d. h. in allen Teilen des Werkes, in Form und Inhalt als

Dominante zu verspüren ist, einen bestimmten, in ihm liegenden Stimmungswert anstrebt und durch seine Wiederholung folgerichtig steigert, zwar so, daß sich die anderen Elemente des ästhetischen Wahrnehmungsinhaltes ihnen unterordnen. Die Funktion des gewählten, in seiner Eigenart genau erkannten und ausgenützten Materials drückt dem Ganzen den Stempel auf.

Die Heimat- und Volkskunst kennt Stil überhaupt nur im Sinne von Bodenständigkeit, Typenbildung und Tradition. Sie ist also die einheitlich konstruktive Weiterentwicklung des natürlichen Bodens, auf dem sie steht, mit allen seinen Stoffen und Eigenheiten und unter Ausschluß aller Persönlichkeitssucht. Wenn in einer Gegend sich bestimmte Baumaterialien eingebürgert haben, so liegt der Grund in den geologischen und klimatischen Bodenverhältnissen. Aus ihnen folgert die Schönheit und zugleich die Zweckmäßigkeit sowie die Billigkeit der heimatlichen Bauweise. Es sei auf diesen praktischen Zusammenhang mit besonderer Rücksicht auf Material und Technik etwas näher eingegangen.

Die wichtigste Rolle in der Gesamterscheinung eines ländlichen Hauses spielt wohl das Dach in seiner Form und Farbe: Eigenschaften, welche vorzugsweise im Konstruktiven und Stofflichen begründet liegen. Für das steile Satteldach, wie es z. B. in Franken eingebürgert ist, eignen sich vorzüglich Ziegel und Schiefer. Diese altbewährten und schönen Materialien werden leider vielfach durch Blecheindeckung, Falzziegel oder ähnliches ersetzt. Dadurch verschwindet nicht nur die reizvolle Farbenwirkung zum guten Teil, sondern auch die konstruktive Eigenart des Daches, d. i. die Steilheit. Die neuen Materialien erfordern nämlich nicht mehr den raschen Regenwasserablauf wie die alten Baustoffe, und deshalb bedarf das Dach auch nicht mehr der stark geneigten Flächen. In diesem scheinbaren Vorteil liegt aber, eng verknüpft mit den ästhetischen Schäden — die wohl für jeden empfindenden Menschen ohne weiteres auf der Hand liegen — auch ein großer praktischer Nachteil. Die steilen Dächer des freistehenden fränkischen Bauernhauses konnten bequem die Schlafkammern, die nötigen Speicher, Vorratsräume usw. aufnehmen, so daß der Raum nicht verloren war; während ein Dachraum, in welchem man nicht aufrecht stehen kann, unnütz ist. So wird also bei flachgedeckten Häusern ein zweites ausgemauertes Geschoß nötig, und dieses ist bei gleichem Rauminhalt und gleicher Fensteranzahl teurer als ein erdgeschoßiges Haus mit steilem Dache. Nur steile Dächer ergeben den erforderlichen Lagerplatz bei geringem Kostenaufwand, nur hohe Dächer bringen aber auch in Franken wie in manchen anderen Gegenden die äußere Erscheinung der ländlichen Gebäude eigenartig zur Geltung und bewirken ihre Anpassung an die landschaftliche Umgebung. Flache Dächer, mit Holzzement, Pappe, Blech usw. eingedeckt, sind nüchtern und wegen der meist erforderlichen Drempelwände auch teuer. Sie sollten nur für ganz

kleine Nebenbauten in Betracht kommen. Wohngeschosse unter flachen Dächern sind der Kälte und Hitze empfindlich ausgesetzt. Fügt man Luftschichten, Isolierungen, Drempelwände usw. ein, so ist der Vorzug der Billigkeit doch wieder zunichte. Man muß bei Besprechung des Materialstiles in heimatlicher Bauweise die ästhetischen Forderungen eng mit den praktischen verknüpfen; denn gerade in der ländlichen Baukunst gibt es keine Ästhetik, die sich nicht aus Zweck, Material und Technik herleitet. Ein Ziegel- oder Schieferdach hat sicher auch praktisch die gleiche oder sogar größere Dauerhaftigkeit, Wetterbeständigkeit, Umdeckungsmöglichkeit usw. wie Pappe, Zementstein, Eternit, Ruberoid etc., die sich zum Teil wegen ihrer Neuheit noch gar nicht bewähren konnten. Zu den Anlagekosten, die beim Reklameprodukt vielleicht scheinbar geringer sind, müssen noch die Unterhaltungskosten in Rechnung gezogen werden. Durch Verwendung der üblichen Baustoffe werden außerdem Fuhrlöhne, Zwischenhändlerspesen und Eisenbahnfrachten möglichst erspart.

Das *Stilbildende* der Heimatkunst, die Oberfläche und Farbwirkung, die eigenartige Patinierung eines Materials können durch das Surrogat niemals ersetzt werden. Das Stroh- und Schindeldach z. B. sind auf dem Lande sehr voreilig von der Feuerpolizei verdrängt worden. Auch diese Baustoffe können durch Imprägnieren feuerfest gemacht werden. Sie sind in manchen Gegenden unentbehrlich im Charakterbild. Über Auswüchse wie Zinkornamentik an Dachaufbauten, grell glasierte Ziegelmuster in Dachflächen, Türmchen und Erkerchen an Bauern- und Kleinbürgerhäusern und ähnliches ist wohl schon lange — theoretisch wenigstens — der Stab gebrochen.

Die Konstruktions- und Materialgerechtigkeit. Surrogate.

Alle diese Erwägungen und Forderungen einer ästhetisch befriedigenden Heimatkunst sind eng verknüpft mit den allgemeineren Fragen und Grundsätzen einer genügenden Ausnutzung und richtigen Zusammenstellung der Materialien, einer *konstruktions- und materialgerechten Behandlung* überhaupt zum Unterschied technischer Ungereimtheiten und der Verwendung sogenannter Surrogate. Jeder Werkstoff, sei er ein natürlicher oder ein künstlicher, bleibt echt, solange er seiner Eigenart entsprechend behandelt und bearbeitet wird. Vor allem kommt es auf den Sinn des betreffenden Materials an. Holz ist z. B. seiner Struktur nach für Zug und Biegungsspannungen geeignet, Stein mehr für Druck. Deshalb wird eine hohe, dünne Säule besser aus Holz, eine dicke Säule dagegen, welche einen großen Druck auszuhalten hat, folgerichtiger aus Stein konstruiert werden. In der ästhetischen Gesamterscheinung eines Baues sind nächst den schon behandelten — besonders für die Heimatkunst wichtigen — Eindeckungsmaterialien die Baustoffe des aufgehenden Mauerwerks von größter Bedeutung.

Die *Bruchsteine* eignen sich gut für Fundamente und Sockelmauerwerk. Ihr ästhetischer Ausdruck als feste, wuchtige Basis des Hauses steht im Einklang mit ihren praktischen Eigenschaften. Ihr grobes Gefüge, das dickere Mauern erheischt, und ihre Luftundurchlässigkeit, die in der Dichte und Tonhaltigkeit der Steine ihren Grund hat, schaden im Keller nichts. Die größere Mauerdicke und die dadurch bedingte Platzwegnahme sind hier ohne unangenehmen Einfluß und können nach außen zu einem Sockelvorsprung, nach innen zum Auflagern der Erdgeschoßträger konstruktiv in vorteilhafter Weise ausgenutzt werden. Wo der Werkstein zum aufgehenden Mauerwerk verwendet wird, ist er ob seines Wertes und Aussehens besonders geeignet, Träger eines bedeutenden und monumentalen Charakters zu werden. Durch groben oder glatten Meißelschlag, durch Stocken oder Scharrieren der Oberfläche, durch starkes oder schwaches Betonen der Fugen usw. wird hier der Stein ein wichtiges Ausdrucksmittel des Fassadenreliefs und des gesamten räumlichen Zusammenhanges. Besonderes Augenmerk ist auf die Profilierung zu verwenden. Marmor verlangt andere Profile wie Granit, Muschelkalk andere wie Nagelfluh usw. Geschichtliche Höhepunkte des Natursteinbaues sind: Griechenland (Marmor von Pentele, Paros), Ägypten (Granit, Syenit, Basalt), Rom (Peperin, Travertin).

In Gegenden, wo der *Putzbau* heimisch ist und in den geologischen, klimatischen Verhältnissen begründet liegt, soll man sich der Putztechnik mit weitgehendster Sorgfalt bedienen. Sie ist nicht etwa nur ein Notbehelf in Ermanglung anderer Materialien, sondern eine ästhetisch voll gerechtfertigte Bauart, die sich — wo dies beabsichtigt — sehr wohl auch zu monumentaler Größe steigern kann. Der Verputz ist in einem Klima wie dem Deutschlands nicht nur ein Überzug oder Verhüllungsmittel, sondern auch ein sinngemäßer Schutz gegen Kälte und Nässe. Mancher Ziegelrohbau würde ohne ihn wie ein Mensch ohne Haut wirken. Dabei ist eine verputzte Mauer billiger als Verblendermauerwerk. Die Eigentümlichkeit des Verputzverfahrens besteht darin, daß sie einen *Überzug* bildet, der dünn und möglichst gleichmäßig der Luft ausgesetzt sein soll, um zu erhärten. Der Charakter des »Überzuges« ist daher maßgebend für den künstlerischen Ausdruck des Putzbaues, und deshalb sind Nachahmungen des massiven Quaderbaues mit Rustika und Pilastergliederung in Putzmörtel durchaus zu verwerfen. Man kann in diesem Material ehrlicherweise keine italienische Palastarchitektur hervorzaubern wollen. Wenn in dem zu dick aufgetragenen Putzmörtel Schwind- und Frostrisse entstehen, wenn gar die Haut eines solchen Pseudoquaders herabfällt, dann wird es offenkundig, wie sinnlos es ist, aus mehreren niedrigen Backsteinschichten eine massige, hohe Hausteinbosse machen zu wollen. In der Technik des Putzes, nämlich der Dünnheit des Auftrages, und in den Bestandteilen des Mörtels, nämlich Sand in

verschiedenen Korngrößen, Kalk mit verschiedenen Farbbeimischungen, Zement oder Gips, liegen soviele Möglichkeiten künstlerischer Gestaltung, daß es fast verwunderlich scheint, wie man hier solange Zeit auf ästhetischen Abwegen gehen konnte. Welche reiche Ausbeute an reizvollen Motiven ergeben sich allein aus den mannigfachen Verfahren des Auftrages mittels Pinsel, Kelle, Besen, Filz⸗ oder Holzbrett, Filzhobel oder Blechkamm! Jede Art des Putzes, sei es Rauh⸗ oder Glattputz, Riesel⸗ oder Besenbewurf, Kamm⸗ oder Tropfenputz mit ihren vielen Verwendungsmöglichkeiten und besonderen Beimengungen, wie z. B. Terranovaputz: alle diese Arten haben ihre besonderen Schönheiten und Charaktereigenschaften. Der Reichtum an Ausdrucksmöglichkeiten kann noch durch verschiedene Verbindungen des Putzbaues mit dem Backsteinrohbau gesteigert werden.

In Landesteilen, wo der *Ziegelrohbau* zu Hause ist, soll man die Sichtflächen der Backsteine nicht glänzend hart und monoton gleichmäßig ausbilden, sondern durch die Naturfarbe und die wechselnde Tönung der unsortierten Steine Leben und Natürlichkeit, wie sie einem organischem Gebilde zukommen, in die Mauerfläche und Landschaft bringen. Dagegen sind Musterungen von auffällig roten und gelben Steinen (Kreuzen usw.) durchaus zu vermeiden. Sie wirken wie Tätowierungen am menschlichen Leib. Etwas anderes sind Hauszeichen als berechtigter Schmuck. Der eigentliche Charakter des Backsteinmauerwerkes besteht in dem engmaschigen Liniennetz, welches durch die Steine und Fugen entsteht. Neben strenger Regelmäßigkeit und scharfer Zeichnung eignet dieser Mauerfläche mehr ein seichtes Relief. Unterschneidungen und Höhlungen an Gesimsen usw. sind im allgemeinen nur durch besondere Formsteine möglich. Der gewöhnliche Backstein läßt nur eine einfache Vorkragung, eine kleinere kantige Verzierung oder Unterbrechung der Fläche zu. Überall wo ruhige Massigkeit und feste Schichtung ausgedrückt werden soll, ist der Ziegel besonders am Platze; aufgelöste, bewegte Wandbildungen und dekorative Ornamentik überläßt er besser dem Werkstein. Die ästhetischen Forderungen der Materialechtheit sind auch hier in vollem Einklang mit Ökonomie und Zweck. Ein künstlerischer Übelstand besteht noch oft in der konstruktiven Verwendung der sogenannten Verblender bei Backsteinrohbauten. Während früher der natürliche Backstein, wie er aus dem Brand kam und im Mauerwerk durchgehends verwendet wurde, auch außen an der Sichtfläche zum Ausdruck kam, werden jetzt vielfach besonders nachgepreßte und gefärbte Ziegel, die Verblender, vor das eigentliche Backsteinmauerwerk vorgesetzt. Schon die Tatsache, daß diese Steine nicht in die Mauerstärke eingerechnet werden dürfen und daher auch unnützerweise stärkere Fundamente notwendig machen, ist ein Nachteil. Daß aber dadurch auch der künstlerisch wichtige Verband durch die schwachen und unsoliden Halb⸗ und Viertelsteine ungünstigt beeinträchtigt wird, schließt

überdies eine ästhetisch konstruktive Ungereimtheit in sich. Von Wichtigkeit ist manchmal auch die Höhe der Ziegelsteine. Die gute märkische Backsteingotik verwendete z. B. ein Klosterformat mit neun bis zehn Schichten auf den Höhenmeter; während die minderwertige Nachahmung der Reflexgotik am Ende des vorigen Jahrhunderts die Maße vernachlässigte und mit dreizehn Schichten eine ganz andere Wirkung erzielte. Geschichtliche Höhepunkte des Backsteinbaues sind: Babylonien, Rom, Oberitalien im 15. und 16. Jahrhundert (Certosa), norddeutsche Backsteingotik.

Ein äußerer Ölfarbenanstrich an einem Hause ist — mit seltenen Ausnahmen — ebenso ungesund wie teuer und häßlich. Ästhetisch wirkt er nach dem »analogon personalitatis« wie ein Organismus, dem man die Poren verstopft hat. Die Assoziationen, die sich hierbei einstellen: nämlich daß man gewöhnlich Eisen mit Ölfarbe anstreicht, wirkt widersinnig, da ein ganzes Haus nicht zweckmäßig massiv eisern gebaut sein könnte. Es sind das alles verstandesgemäße Schlüsse, die ob ihrer untrennbaren Verquickung mit ästhetischen Empfindungen immer wieder die oft betonte Einheit des Inhalts, des Zwecks und der Form praktisch beweisen. Aus dem gleichen Grunde wirkt es im allgemeinen unästhetisch, Holzfachwerke mit Ölfarbe zu bestreichen. Es ist überflüssig und vernichtet die Struktur des Holzes; während Teerung besser konserviert, billiger ist und den Charakter des Materials erhält.

Die Eigenart des Holzfachwerkbaues liegt vorzüglich in seiner konstruktiven Entstehung begründet. Das Wesen des Rahmenwerks mit seinen verschiedenen kleineren Gefachen muß richtig zum Ausdruck gebracht werden. Auf einer horizontalen Schwelle als Basis zapfen sich die vertikalen Säulen ein. Diese werden in Stockwerksabständen oben wieder durch Rahmenhölzer zusammengehalten. Dazwischen werden durch kleinere Riegel die Fensterausschnitte und nötigen Versteifungen gebildet. Die Konstruktion muß hier überall in der Anzahl, Lage und Dicke der Hölzer den richtigen, einheitlichen Maßstab abgeben. Erst an dieses konstruktive Grundthema dürfen sich die ornamentalen und ausschmückenden Motive wie Andreaskreuze, Balkenköpfe, Schnitzereien usw. als Begleitmusik anschließen. Wo sie als Selbstzweck auftreten oder gar das ganze Fachwerk nur als Maskierung in ein Mauerwerk hineingesetzt wird, ohne eine technische Funktion zu erfüllen, wirkt diese Pseudokonstruktion als Spielerei und verstimmt. Das Fachwerk stammt vom Bauernhaus und ist seiner Entstehung und seinem ursprünglichen Sinne entsprechend aus nüchternsten Zweckrücksichten entstanden. Daher soll es sich auf klare, einfache und übersichtliche Flächenteilungen beschränken. Seine Reize bestehen gerade in der Gesetzmäßigkeit, und die Mannigfaltigkeit der kontrastreichen Fassadenzeichnung erleidet dadurch keinen Eintrag. Ein besonderer Vorteil ökonomischer wie künstlerischer Art des Holzfachbaues ist das Vorkragen der oberen Stockwerke über die unteren. Dadurch daß jedes Stockwerk als ein

selbständiger Holzkasten aufgeführt wird, setzt man der besseren Lastverteilung wegen die Schwellen der oberen Stöcke günstig auf die auskragenden Balken der unteren und gewinnt so an Raum im Innern des Hauses.

Werden die natürlichen Bausteine wie Sandstein, Kalktuff, Porphyr usw. durch künstliche Zementsteine, Kalksandsteine etc. ersetzt, so muß sich auch ihre Behandlung ändern. Sie darf nicht nachbilden, sondern muß neu bilden. In dem letzteren Falle kann von keinem Surrogate die Rede sein; denn wenn die Oberflächen- und Farbwirkung bei einem Kunststein logisch aus seiner Herstellungsart hervorgeht, so handelt es sich um keine Täuschung, sondern um einen neuen, bewußt hergestellten und in sich berechtigten Baustoff. Als Surrogat darf man nur bezeichnen, was durch schlechteres Material oder unsolidere Herstellungsart einen höheren Werkstoff vortäuschen will. Formen, die dem einen Material natürlich sind, dürfen nicht auf andere übertragen werden. Surrogate sind also alle Materialien in widersinniger Form. Ist dies nicht der Fall, und ist die Absicht der Täuschung nicht vorhanden, so hat man es beim Kunstprodukt vielleicht mit einem mehr oder minder wertvollen Material als bei einem ähnlichen Naturprodukt, aber mit keinem Surrogate zu tun. Rot angestrichene Zementdachsteine in Biberschwanzform, Dachschindeln in Blech oder Blechverkleidungen in Holzschindelform sind beispielsweise verwerfliche, unästhetische Surrogate, auch dann, wenn sie wetterfest wären; denn diese sind mit Bewußtsein und zum Zwecke der Vorspiegelung echter Materialien lügenhaft angefertigt. Damit soll aber nicht gesagt sein, daß neue Produkte bei genügender Vertrautheit mit ihren Eigenschaften sich in altbewährten Formen nicht ebensogut ausdrücken dürften wie die herkömmlichen Baustoffe, wenn ihre Herstellungsart so am vernünftigsten ist. Die Biberschwanzform z. B. kann sehr wohl bei einem Zementdachstein angewandt werden; jedoch darf sie nicht rot angestrichen sein! Man braucht sich also nicht etwa zum Sklaven eines schon bestehenden Materials zu machen und soll sich nicht durch die Gewohnheit beengen lassen. Wenn z. B. mit der Maschine das gleiche erreicht wird wie mit der Hand, so liegt kein ästhetischer Grund vor, die Herstellungsart nicht zu ändern, soweit sich nur Form, Material und Technik ehrlich einander entsprechen. Nicht im Kampfe mit der Maschine, sondern im Bunde mit ihr soll man arbeiten.

Ebensowenig wird man es als Surrogat empfinden dürfen, wenn sich für gewisse Verkleidungen, Vertäfelungen und Inkrustationen bestimmte Herstellungsarten herausentwickelt haben. Jede Verkleidung ist dann berechtigt, wenn sie sich als solche kundgibt und nicht zum Zwecke der Täuschung angebracht wurde. In den meisten Fällen ist dieser Unterschied des Wahren und Vorgespiegelten ohne weiteres sichtbar. Wenn eine Pappeverkleidung einen Lederkerbschnitt vortäuschen will, ist sie

ästhetisch lügenhaft. Ein Eisengitter aus Papier auf ein Fenster geklebt wirkt noch lächerlich obendrein. Wenn dagegen eine Kirche oder ein Palast (wie S. Lorenzo in Genua, die Mirakolikirche in Venedig, Bauten in Como und Florenz) ganz mit buntpolierten, echten Marmorplatten verkleidet sind, so wird kein Mensch auf den Gedanken kommen, daß das ganze Gebäude massiv aus Marmor erbaut sei und wird also nicht enttäuscht sein, wenn er im Innern verputzte Wände vorfindet. Der Eindruck der Verkleidung, des Eingelegten wird außerdem in einem solchen Fall meist schon durch die Vielfarbigkeit der einzelnen Platten hervorgerufen. Wäre das Gebäude wirklich massiv Marmor, so würde man ein ästhetisches Unbehagen über die unmotivierte Verschwendung empfinden.

Bei der Entscheidung, ob etwas Surrogat ist oder nicht, muß man auch manchmal den Stil berücksichtigen. Was in einem primitiven Stil erlaubt war, ist nicht immer im Barock einwandfrei und was im überschwenglichen Barock nicht ästhetisch stören kann, wäre oft im nüchternen Zopf viel zu gewagt. Die Naivität der Bauernkunst verträgt eine Marmorbemalung auf Holzaltären, eine Rustikaandeutung auf Putz. Hier wirken diese Dinge — wie die Glaskugeln im Blumengarten — kindlich heiter und naiv echt; während sie in der Stadt bewußt gekünstelt oder abstoßend anmuten würden.

Technische Ungereimtheiten und Lügen entstehen ferner immer dort, wo wirkliche Funktionen in scheinbare oder umgekehrt nicht tragende Glieder zu solchen maskiert werden. Konsolen, Kragsteine, die nicht tragen, auch Eisenbauten mit dem Gepräge von Steinformen oder Putzbauten in Steinstruktur sind ästhetisch unberechtigt. Auf den Widersinn, wenn man z. B. Pflanzenblätter an einem Säulenkapitäl als tragende Konstruktionsteile verwendet und gelten läßt, hat schon Semper eindringlich hingewiesen. Schmuckmotiven, ornamentalen Leisten, Zierbändern usw. darf keine technische Funktion aufgebürdet werden, das widerspricht ihrem Wesen. Semper machte seiner Zeit viele solcher Unstimmigkeiten zum Vorwurf, die auch heute noch nicht überwunden sind. Wo z. B. ein kräftiger Baustoff Erker und Balkone tragen soll, begnügt man sich oft mit unsichtbaren Eisenträgern, die dann ganz äußerlich mit spielerischer Gips- oder Putz-Stuckatur und Ornamentik verkleidet werden. Ebenso kann man mit Recht von einem unlauteren Wettbewerb unter den Materialien und von einer Charakterlosigkeit des Künstlers sprechen, wenn er in einem Raume unten echte Intarsien anbringt, oben dagegen nur aufgemalte, oder wenn er an den hell beleuchteten Stellen eines Saales echten Marmor und im Dunkeln nur Inkrusta verwendet; denn hier liegt eine beabsichtigte Täuschung vor. Im weiteren Sinne gehört hierher die Forderung, daß Inneres und Äußeres eines Baues technisch im Einklang stehen. So wäre es falsch, wenn z. B. eine Dachkonstruktion durch Stichbalken oder Fachwerksgefüge nach außen den

Anschein erwecken wollte, daß sie aus Holz bestünde; während sie in Wirklichkeit Eisenbinder hätte. Nicht alles, was konstruktiv möglich ist, darf als ästhetisch berechtigt hingenommen werden. Mit dieser Forderung werden besonders die modernen Baumaterialien berührt, so das Eisen, der Beton, der Eisenbeton und ähnliche Baustoffe, die ob ihrer Wichtigkeit im folgenden noch eine besondere Besprechung finden sollen.

Das Eisen und der Beton.

Die Konstruktionsmöglichkeiten des Eisens fügen sich am wenigsten von allen Materialbehandlungen in die überlieferte Formen- und Raumwelt der Architektur. Das Eisen erlaubt ungeahnte Spannweiten, ungewohnte Decken-, Pfeiler- und Mauerstärken. Ebenso sind die Voraussetzungen der Feuersicherheit, des Lichteinfalls und der Bauzeit ganz andere gegenüber den Bedingungen der althergebrachten Materialien und Konstruktionen. Der Eisenbau verlangt deshalb auch seine besondere Ästhetik, die sorgfältig auf seiner Eigenart, nicht auf Vorurteilen, beruhen soll. Wenn man mit dem Maßstab des Stein- oder Holzbaues und deren räumlichen Möglichkeiten an die ästhetische Betrachtung des Eisens herangehen würde, könnte man wohl weder diesem noch auch einem anderen modernen Material, z. B. dem Glas, wie es in Verbindung mit Eisen auftritt, je gerecht werden. John Ruskin, Gottfried Semper und — vor nicht sehr langer Zeit — noch Richard Streiter haben dem Eisen eine künstlerische Gestaltungskraft abgesprochen. Ruskin erkannte das Eisen als das am wenigsten monumentale Baumaterial, das sich höchstens zu kleinen Konstruktionen im Innern der Gebäude eigne. Semper nannte die Gestaltungsmöglichkeiten mit Eisen einen »mageren Boden für die Kunst«. Solche und ähnliche Urteile lassen ein genaueres Eingehen auf das Wesen des Eisens und seines Gefüges vermissen. Max Dessoir sagte z. B.: »Der Skelettstil des Eisenbaues erlaubt, die ausgefüllten Bestandteile des Gebäudes auf ein Mindestmaß zu beschränken und in der Hauptsache leere Stellen zu zeigen. Schon diese Vorherrschaft der unruhig geschmückten oder verhangenen Fenster verträgt sich nicht mit künstlerischer Architektur« (»Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft« 1906, S. 398). Das Gewohnheitsideal darf nicht zum absoluten Ideal werden; man soll hier keine Prophezeiungen machen!

Die Eisenkonstruktionen waren solange unästhetisch, als ausschließlich nur das Zweckliche und Verstandesgemäße und nicht zu gleicher Zeit auch das Gefühl und das Auge befriedigt wurden. Die Empfindung sträubte sich zunächst gegen die bloße Logik, bis diese dann beseelt und entsprechend geformt wurde. Dazu war vor allem nötig, dem Charakteristischen der neuen Technik nachzugehen und aus ihm heraus zu gestalten. Paxton hat mit seinem Kristallpalast bei London im Jahre 1851*) zum erstenmal

*) 1851 ist zugleich das Geburtsjahr des sogenannten Maximilianstiles!

einen monumentalen Eisenbau geschaffen. Es folgten später Dutert mit der großen Maschinenhalle in Paris und Eiffel. Aber auch in Deutschland kann man das Fortschreiten des eisernen Formwillens durch gute Beispiele belegen. Welch einen Entwicklungsgang hat der Eisenbau genommen seit der Vollendung der Kaiser-Wilhelm-Brücke in Köln, wo der Formgeist noch ganz »uneisern« war, bis zur neuen Hängebrücke von Behrens in Köln, welche in ihrer Gliederung dem Eisen hervorragend gerecht wurde! Zweifellos liegt die Dominante beim ästhetischen Eindruck hier in der Statik, also im Verstandesgemäßen. Jene, welche die Verstandesfunktion in der bauästhetischen Kritik leugnen, werden nie zum Verständnis des Eisenbaues gelangen; denn seine Schönheiten müssen vorwiegend in den inneren statischen Vorgängen des Stabsystems begründet liegen. Dieses Stabsystem ästhetisch zu gestalten, es dem Verstande, der Seele und dem Auge genießbar und aufnahmefähig zu machen: darin besteht die künstlerische Aufgabe. Freilich muß der Beschauer auch das dazu nötige Wissen, Gefühl und Augenschulung mitbringen. Er wird den Eisenbau nicht ästhetisch würdigen können, wenn ihm die Kühnheit der Abmessungen und Spannweiten, die Dünne der Einzelstäbe, die Sachlichkeit der Verbindungen usw. ganz unbegreiflich bleiben oder ihn gar mit Angst erfüllen. Man muß den Maßstab für die Gewalten der inneren Kräfte eines Eisengefaches in sich selbst tragen, um seine volle Schönheit zu empfinden. Nur wenn man weiß, wie Zug- und Druckspannungen zustande kommen, kann man sich in die Gurten und Stege eines Stabsystems einfühlen, kann man empfindend verspüren, ob sich ein Binder mit seiner ganzen Last gegen seine Widerlager stemmt, oder ob er an starkem Sprengwerk und Zugstangen aufgehängt ist. Es kommt also hier nicht nur auf äußere Kurven und Formen an, sondern gerade in den latenten Spannungen, in dem inneren Kampf zwischen Druck und Zug und ihrem verstandesgemäßen Ausgleich liegen — soweit sie phänomenal erscheinen — der ästhetische Stimmungswert, die Schönheit und somit auch das künstlerische Betätigungsfeld begründet. Nur wenn man jene kennt und das nötige statische Wissen in den elementaren Grundgesetzen besitzt, wird man in den auf diesem Gebiete oft heiklen Zweifelsfragen, ob etwas ästhetisch berechtigt sei oder nicht, wie weit man mit der Steigerung des rein Konstruktiven gehen dürfe usw., ästhetische Urteile fällen können. Die Funktionen des Lastens und des Stützens werden durch neue Materialien ganz andere als bei altvertrauten Baustoffen, die ja sicher ebenso einmal die gleiche Prüfung durchmachen mußten, wenn sie vielleicht auch der allgemeinen Erfahrung leichter zugänglich waren. Es muß hierbei zugestanden werden, daß sich der Eisenbau nicht für jeden Zweck eignen kann. Die reine Eisenkonstruktion beschränkt sich mehr auf den Hallen- und Industriebau.

Durch betonummantelte Eisenstäbe, den sogenannten Eisenbeton, entstanden neue Konstruktionsmöglichkeiten. Wo früher einzelne, starke Pfeiler oder Säulen den Druck auf nur wenige Punkte des Fundaments übertrugen, da kann jetzt diese Funktion durch eine Vielheit schwacher Gitterstäbe, die mit Beton umgeben und versteift sind, ausgeübt werden. Verhältnismäßig dünne Mauern können so z. B. eine mächtige Kuppel tragen. Sollte sie ästhetisch weniger ausbildungsfähig sein, weil ihr andere Konstruktionsbedingungen als dem Holz- oder Steinbau zugrunde liegen? Ein ästhetischer Widersinn entstünde nur dann, wenn man den modernen Baumaterialien ein historisches Mäntelchen umhängen wollte, wie es in einer noch immer nicht ganz überwundenen Zeit geschah, welcher jeder Sinn für Materialcharakter und Echtheit gebrach, und die sich nicht scheute — statt das lebendige Spiel der statischen Kräfte nach außen einzugestehen und künstlerisch zu gestalten —, es mit angehängten Schnörkeln aus dem geschichtlichen Ornamentenschatz zu »verzieren«. Solche Abwege können vielleicht am besten erkannt und vermieden werden, wenn man den Konstrukteur an das Wesen jedes berechtigten Stiles überhaupt erinnert, und er sich bewußt wird, daß Stil nur der einheitliche, übereinstimmende Ausdruck aller geistigen Erscheinungen und Äußerungen einer Zeit sein kann, daß nicht in irgend einem Material, einer Technik oder einem Ornament eine stilistische Einheit erreicht werden kann, sondern nur in solchen, die mit dem Zwecke und dem ganzen Zeitgeist widerspruchslos übereinstimmen. Das Eisen oder der Eisenbeton werden also nur bei solchen Bauten berechtigt sein, mit welchen sie in diesem inneren Zusammenhang stehen, so bei einem großstädtischen Geschäftshaus, bei Fabriken, bei Speichern, bei größeren Hallenbauten für moderne Zwecke usw. Die Tradition ist etwas ganz Neuem eher hinderlich als förderlich. Jene Bauaufgaben sind aus dem Zeitgeist geboren und bilden ein glückliches Übungsfeld für neue Ideen. Hier können die kühnen Eisengerippe, ihre Verbindungen mit Beton oder Stuck und Gips — wie in der Rabitz- und Moniertechnik — dankbare und berechtigte Aufgaben finden. Hier werden sich alle notwendigen Bedingungen zu einem organischen Gesamtkunstwerk vereinigen. In Amerika, dem Mutterlande der Industrie, sind hauptsächlich deshalb zuerst gute Industriebauten entstanden, weil keine Überlieferung vorhanden war. Dabei wirken die majestätischen Fabrik- und Speicherbauten von nicht übertroffener Monumentalität, wie z. B. die Getreidesilos in Argentinien und Kanada oder die Kohlensilos der nordamerikanischen Eisenbahngesellschaften nicht etwa nur durch ihre Größenausdehnung, sondern auch durch ihren Ausdruck, durch ihre gesunden, knapp gebundenen Formen. Deutschland kann in neuerer Zeit ähnliche Beispiele aufweisen. Wie meisterhaft hat es z. B. Peter Behrens verstanden, in den Fabrikgebäuden der Allgemeinen Elektrizitätsgesellschaft in Moabit zu Berlin das Ziegelrohmaterial mit Beton und Eisen, besonders

aber das Glas und Eisen durch feinsinnige Ausbildung der Verbindungen und durch materialgerechte Behandlung zu einem mächtigen, formalen und stimmungsvollen Ausdruck zu steigern!

Die Forderungen des Tages stellen immerwährend neue Aufgaben, die ständig zu Weiterbildungen und neuen Lösungen Anlaß geben. Es wäre falsch, dabei von dem Charakter eines bestimmten Materials oder einer Technik allein zu reden; denn diese sind an sich weder berechtigt noch fähig, einen Stil zu schaffen. Sie müssen sich vielmehr mit ihrem lebenserfüllten Inhalt und ihrer Form zu einer Einheit im ästhetischen Betrachter vereinen. So stehen bei einem Industriebau das Stoffliche des Eisens, der industrielle Zweck und die Form des Reihenmotivs in enger, berechtigter Beziehung zueinander; während dagegen der zweckliche Sinn einer modernen Eisenbahnbrücke mit der Form eines mittelalterlichen, massiv steinernen Brückenkopfes und der technischen Verknüpfung von Bronzeornamenten oder Eisenverzierungen zueinander in Widerspruch stehen. Dergleichen findet man noch viel an Bahnhofs- und Ausstellungshallen mit romanischen Kaiserpfalzfassaden oder metallumgürteten Jugendstilausbildungen. Aus der Herstellungsart des Eisens durch Guß und Walzen folgt eine eigenartige, metallische Glätte, welche in ihrem Charakter erhalten werden und zum Ausdruck kommen soll. Sie ist Zier- und Schmuckmotiven abhold und eignet sich von vornherein nur für Räume, welche keine schmückenden Zutaten verlangen. In einem Bahnhof z. B. hat man keine Zeit zur Betrachtung kleinlichen Schmuckes, man sucht nur den Zug und den Billettenschalter. In einer Ausstellung will man vor allem die zur Schau gestellten Gegenstände betrachten, der architektonische Rahmen soll mehr einen bescheidenen Hintergrund bilden. Ebenso stehen der Verkehrszweck und Stimmungswert einer Eisenbahnbrücke in schroffem Gegensatz zu ornamentaler, historisch stilistischer Formgebung. Man hat im schnellen Vorbeifahren weder Lust noch Zeit, Ornamente zu betrachten. Der gleiche innige Zusammenhang zwischen Herstellungsart, Materialcharakter, Zweckbestimmung, Ausdrucksform und lebenserfülltem Stimmungsgehalt muß bei allen neuen Materialien beachtet werden, wenn der Bau stilistisch befriedigen soll. Der Beton z. B., welcher in kastenförmige Verschalungen gegossen und gestampft wird, ist in diesem Sinne ungemein gestaltungsfähig. Ähnlich ist es beim Eisenbeton, beim Rabitz- und Monierverfahren, beim Glasmaterial und den zahlreichen anderen neueren Kunststoffen. Wird hier jene sinngemäße, stilistische Harmonie angestrebt, so kann sich auch der reine Zweck- und Nutzbau zu hoher seelischer Ausdruckskraft steigern. Man kann dann mit Recht von einer Psychologie dieser Gebäudegattungen sprechen. So hat man Riemerschmid, den Erbauer von Hellerau, als den gemüthaften Romantiker, den poetischen Lyriker bezeichnet. Behrens, der Schöpfer der Frankfurter Gasanstalt, wurde

ob der Größe und gewaltigen Wucht seines architektonischen Ausdrucks der Pathetiker des Industriebaues genannt. Und Poelzig hat man den Logiker geheißen, weil bei seinem Posener Wasserturm z. B. vor allem die Natürlichkeit und Sachlichkeit der Formgebung vorherrscht.

Der Schmuck.

Die immer wiederholte Forderung nach harmonischer Übereinstimmung von Seelischem, Verstandesgemäßem und Formalem schließt die Anwendung des Schmuckes in der Architektur nicht aus. Die Gesetze, denen sich der Schmuck zu unterwerfen hat, sind in jener Forderung zum großen Teil mitenthalten.

Das Schmuckbedürfnis des Menschen ist keineswegs eine so ursprüngliche, instinktive und angeborene Begierde, wie man gewöhnlich annimmt. Es steht auf höherer Stufe und geht dem Gestaltungstriebe nicht etwa voraus, sondern folgt ihm nach. Das Kind, der Wilde oder das primitive Volk, welche irgend etwas gestalten, tun es zunächst nicht aus Schmuckbedürfnis, sondern aus Lust am Gestalten und dem gestalteten Gegenstand, aus Freude an dessen Dasein und seinem Besitze. Der Sinn des sich selber Schmückens kommt ihnen erst später zum Bewußtsein.*) So stehen Dekorations- und Schmuckabsicht nicht — wie oft behauptet wurde — am Anfange einer Kunstentwicklung, sondern an späterer Stelle, der Schmuck ist etwas Sekundäres. Diese Tatsache mitbestimmt — zusammen mit jener obigen Forderung der Harmonie zwischen Seelischem, Verstandesgemäßem und Formalem — den Charakter des Schmuckes.

Über den Unterschied von Schmuck und dekorativer Plastik oder Malerei wurde schon gesprochen. Wenn der Schmuck auftritt, besteht er in etwas nachträglich Dazugekommenen. Er darf den Eindruck des Zugefügten haben; wenngleich er dabei nicht aufgeklebt oder gar aufdringlich wirken soll. Deshalb muß er nicht nur sich selbst, sondern auch seinem schon vorhandenen Hintergrund entsprechen. Wie es stören würde, wenn ein Gassenjunge einen Brillantring tragen würde, so wirkt es auch unästhetisch, wenn sich ein nüchterner, reiner Zweckbau aus minderen Materialien mit Medaillons oder ähnlichem behängt. Bei Überladung schlägt der Schmuck sich selbst und das andere tot. Schmuck im Übermaß ist contradictio in adjecto. Damit steht aber nicht im Widerspruch, daß er sehr wohl imstande ist, das Vorhandene zu steigern. Durch ihn soll das bloße Zweckliche in ein Höheres erhoben werden. Er soll durch seinen funktionslosen Charakter zum Ausdruck bringen, daß er die mit den praktischen Bedürfnissen verquickten Absichten des Architekten zugleich in eine

*) Negerfrauen lassen z. B. Kleinodien bisweilen ihre Dienerinnen tragen, damit sie dieselben als gegenständlichen Besitz immer vor Augen haben; während sie ihrer als Schmuck am eigenen Körper nicht ansichtig würden.

erhabenere Welt befreien kann. Der Schmuck selbst soll keine Funktion übernehmen, sonst wäre er nicht freies Spiel und Freude an einem gewissen Überfluß, sondern hätte – immer natürlich nur durch die Brille der Erscheinung gesehen — selbst einen notwendigen Zweck zu erfüllen. Schmuck darf deshalb auch nicht von der Maschine hergestellt werden, das widerspricht seinem Wesen. Er will einer Sache gleichsam die letzte Weihe geben. Er ist etwas rein geistig Liebevolles, was sich nicht leicht maschinell erzeugen läßt. Würde er jedoch dabei des Zusammenhanges mit seiner Unterlage, die ihm ja erst Daseinsmöglichkeit bietet, ganz vergessen, so würde er in Willkür ausarten.

Die innige Wechselwirkung zwischen Zwecklichem, Stofflichem und Konstruktivem zu Dekorativem und Ausschmückendem bleibt also in jedem Falle bestehen. Je schwächer in einem Material das Struktive ist, desto besser ist es dekorativ auszunutzen. Man hat nach diesem Gesichtspunkt der schmückenden Kraft sogar schon zwei verschiedene Materialstile entwickelt, einen mehr dynamisch struktiven – wie er z. B. in England und Deutschland bevorzugt wird – und einen mehr schmückend dekorativen – wie ihn z. B. der Orient liebt.*) Die höchsten Zierwerte sind verhältnismäßig atektonisch. Jener Antagonismus von Struktur und Dekoration deckt sich vollkommen mit dem Wesen und Charakter des Schmuckes als etwas Dazugekommenen und Steigernden. Die hier in Betracht kommenden Elemente des baulichen Organismus müssen untereinander gesetzmäßig ausgeglichen sein, und diese Beziehungen müssen sich dann je nach den verschiedenen Arten von Bauten, Materialien usw. mit feinem Taktgefühl zu einer durchgehenden Hierarchie unter der Vorherrschaft der baulichen Grundidee abstufen. Ein und der gleiche Schmuck paßt nicht überall, er muß individualisiert werden. Wie z. B. ein wertvoller Ring nur an einer schönen Hand entsprechend wirkt, so ist auch das Schmückende in der Architektur erst von einer höheren Stufe an berechtigt. Man könnte hier im Sinne Fechners von einer ästhetischen »Schwelle« des Schmuckes sprechen. Durch die vielen Abstufungen im Aufwand eines Baues wird dann seine quantitative sowie qualitative Berechtigung bestimmt.

Aus der Funktionslosigkeit und dem passiven Verhalten des Schmuckes folgert, daß er nichts Wesentliches an einem Bau zu verbessern, sondern nur hervorzuheben vermag. Eine Disharmonie in einer Fassade z. B. würde durch Schmückung der asymmetrischen Fenster nur noch unangenehmer; während die richtige Achsenteilung sehr vorteilhaft durch Schmuckmotive gesteigert werden kann. Wegen seiner Passivität darf der Schmuck in keinem Falle der praktischen Zweckerfüllung im Wege stehen, wie z. B.

*) Siehe auch Seite 210: Antagonismus zwischen Form und Farbe!

bei einer durch Verzierungen unbrauchbaren Türklinke. Jedoch darf sehr wohl ein völlig funktionsloses Schmuckmotiv zweckwidrig gebildet sein, wie manche Arabesken, Barock- und Rokokoschnörkel zeigen. Solange der Gebrauchszweck, die Dauerhaftigkeit etc. keinen Schaden leiden, sind auch solche Ornamente nicht von vornherein zu verwerfen, die in ihrem Sinne gegen die Konstruktion und gegen den Zweck gerichtet sind; denn sie sind ja als Schmuck ohne Funktion, passiv. (Riegl sprach von solchen Ornamenten.) Es gibt also sehr wohl Elemente in der Baukunst, die an sich einem Zwecke widersprechen können, aber sie müssen dabei funktionslos bleiben und den reinen Schmuckcharakter als unwesentliche Bestandteile wahren.

Solange der Schmuck auf dem ihm zugewiesenen Arbeitsfeld bleibt und nicht darüber hinausstrebt, stehen ihm mannigfache Mittel und Wege zur Verfügung, die eigentlichen architektonischen Absichten durch Hilfsleistungen zu unterstützen. So gewinnt er z. B. oft große Bedeutung durch die Fähigkeit, den Maßstab an einem Bau mittels Figuren gleicher Größe und Bedeutung in verschiedenen Höhen und Weiten oder mittels gleichartiger Wappen, Vasen usw. zu betonen und leichter verständlich erscheinen zu lassen. Ferner ist er in hervorragender Weise berufen, durch Kontraste des Nüchternen und Geschmückten die Gliederung, den Rhythmus und die Klarheit zu steigern, wie z. B. Wallots Reichtagsgebäude zeigt. Eine besondere Kraft liegt dem sogenannten »Muskelornament« zugrunde, indem es die statischen Funktionen eines Bauteiles sinnfälliger und eindringlicher zur Erscheinung bringt. Ein Beispiel hierfür ist die Plastik Metzners am Rheingoldbau in Berlin. Dagegen ist der allegorische Schmuck als zu gedanklich zu verwerfen. Um so dankbarer muß man einen sinnvoll und poetisch empfundenen Schmuck ohne allegorische Rätsel wie z. B. Hoffmanns Märchenbrunnen anerkennen.

Der heutige Zeit- und Stilgeist der Sachlichkeit ist, besonders soweit er sich im Monumentalbau, im Fabrik- und Industriebau kundgibt, dem Schmuckbedürfnis abhold. Liegt auch im Ornamentalen und Dekorativen die letzte Vollendung eines Stiles, so ist gerade die ernste und phrasenlose Formensprache in einer Zeit der Stilentwicklung zu bevorzugen. Sie bekennt offen, daß ihr ehrliche Armut lieber ist als alle künstlich und akademisch fortgezüchteten Schmuckmotive vergangener Zeiten.

Drittes Kapitel

Zweck und Menschenleben in der Architektur

Die Überschrift dieses Kapitels könnte mit einigem Rechte auch über den meisten anderen Kapiteln einer Architekturästhetik stehen. Denn bei allen Gesetzen architektonischen Schaffens und Verstehens handelt es sich um eine innige Beziehung zum Menschenleben. Wegen ihres objektiven, allgemein menschlichen Charakters ist die Architektur als Gesamtbewußtsein berufen, Volkskunst im edelsten Sinne des Wortes zu werden. Sie muß sich aus einer universalen, inneren Zweckhaftigkeit herausgestalten; nur wenn der Baumeister ein lebendiger Sproß am Volks- und Staatentum ist und in diesem Bewußtsein schafft, wird er auch die künstlerisch freie Eigenart des Bauens lebenswahr zum Ausdruck bringen können. Er muß einen umfassenden Vorrat von dementsprechenden Ideen besitzen, um daraus seine Auswahl treffen zu können. Der Dichter, Musiker, Maler und Bildner sind im allgemeinen ziemlich unabhängig von einem strengen Zwang bei der Wahl und Durchführung ihrer Ideen. Der Architekt dagegen hat meist eine Bestellung auszuführen, er ist oft an gegebene Schwierigkeiten des Baugrundes, Terrains, beschränkter Mittel usw. gebunden. Die möglichen Hindernisse während der Ausführung, wie Witterung, störendes Dreinreden vonseiten des Bauherrn, Abhängigkeit von Arbeitern und Formalitäten, Bureaukratismus und Baupolizei und so vieles andere sind eigentümlich für das Architekturschaffen.

Obwohl diese Schwierigkeiten echtem, freiem Künstlertum im allgemeinen wenig förderlich sind, braucht dadurch die innere Freiheit der Architektur als Kunst nicht vernichtet werden. Ein gestelltes Programm aus schöpferischem Geiste heraus zu erfüllen, die Fesseln selbst zur Kunst umzuwandeln, bedeutet im Gegenteil eine höhere Selbsttätigkeit, als aus dem vagen Ideenreich nach Belieben zu gestalten, was der künstlerischen Eingebung gerade entsprechend erscheint. Trotz Bestellung und vieler Widerwärtigkeiten handelt es sich auch in der Architektur um »Gelegenheitskunst« im Sinne Goethes. Sogar am rauhesten Zwange kann sich dichterisch freie Phantasiekraft bewähren. Das Erechtheion z. B. wäre wohl nie in so

einzigartigem Liebreiz entstanden, wenn nicht gerade durch die Schwierigkeiten des Terrains die Phantasie zu höchster Leistungsfähigkeit angespornt worden wäre.

Einen Gegenwert dafür, daß die Architektur sehr oft hinderlich von den Absichten des Allzumenschlichen umlauert wird, kann man in Eigenschaften, durch welche sie sich von anderen Künsten in geistig gesteigerter Weise unterscheidet, sehen. Die Architektur kann z. B. ihr Vorbild nicht unmittelbar der Natur entlehnen, wird also nicht so leicht zur leeren Naturnachahmung verleitet. Sie ist keine Darstellungs- sondern Gestaltungskunst. Ferner fehlt ihr ganz und gar jede didaktische, dozierende und tendenziöse oder moralisierende Möglichkeit. Es fehlt ihr jede Gabe zu spotten, komische oder satyrische Nebenabsichten zu verfolgen — alles außerästhetische Eigenschaften, welche vielleicht das eigentlich Ästhetische nicht weniger gefährden können als die Willkürlichkeiten der praktischen Ausführung. Jedenfalls liegt es nicht im Wesen der Baukunst, sondern vielmehr an der Verständnislosigkeit ihrer mannigfachen Anwälte, wenn zu Zeiten schlecht gebaut wird.

Übt das Menschenleben im höheren, objektiven Sinne seinen Einfluß auf die Kunst, dann wird gerade die Architektur das reichste Gebiet an künstlerisch ästhetischen Interessen und Werten. Nicht nur die verstandesgemäßen Elemente, auch die Einfühlung, die Beseelung, sowie die formale Ausdrucksmöglichkeit gewinnen durch den zwecklichen Zusammenhang mit dem Menschenleben an Umfang und Mannigfaltigkeit. Die Architektur wird dann zur universalsten, einschneidendsten Kunst, welche den Zeiten ihren Stempel und Namen aufdrückt. Sie erhebt sich vom Häuserbauen zur Trägerin von Gesinnungswerten. Vom ästhetischen Standpunkt ist es in diesem Zusammenhang von Bedeutung, daß innerer und äußerer Zweck sich zu einer vollkommenen Harmonie verschmelzen, daß jene teleologische Triebkraft, welche die innere Zweckmäßigkeit, die Entelechie der Baukunst ausmacht, aufgeht in dem äußeren, praktischen Zweck, den sie zu erfüllen hat, und umgekehrt, daß das praktisch Notwendige, das Gebundene nicht nur als anhängende Schönheit sich kundgibt, sondern sich zu einem Freien, Selbständigen umwandelt und Selbstzweck wird. Was damit praktisch gemeint ist, soll kurz auseinandergesetzt werden.

Der Zusammenhang zwischen Gebrauch und Zweckerscheinung. Die Zweckidee.

Wenn man von einem Stuhle z. B. aussagt, er hält dem Gewicht eines Sitzenden nicht stand, so vergleicht man in Gedanken die Konstruktionsteile des Stuhles mit anderen, aber gleich großen und starken Stücken desselben Materials. Von diesen Vergleichsobjekten weiß man aus Erfahrung des menschlichen Gebrauches, daß sie dem gewünschten Druck nicht standhalten können, sondern brechen müssen. Alle diese Schlüsse

macht man durch häufige Erfahrung meist sehr schnell und oft unbewußt, so daß man beim Anblick des Stuhles sofort sagen kann: das ist ein zerbrechlicher Stuhl, das ist ein fester, ein bequemer Stuhl; der Stuhl ist zu hoch oder zu niedrig — man denkt im letzteren Fall an das Maß der menschlichen Beine. An diesem Beispiel sieht man, daß es sich beim Urteil über einen Zweckgegenstand zunächst um den praktischen Gebrauch im Leben handelt. Soll der Stuhl dann über seinen praktischen Zweck hinaus noch ästhetischen Forderungen genügen, so wird allerdings der Ausdruckswert, der Stimmungscharakter, wie »steif«, »vornehm«, »gemütlich«, »repräsentativ« usw. dem Verfertiger gleich bei der Konzeption mit vorschweben. Doch diese Konzeption muß, wenn es ein benützbarer Gegenstand werden soll, den Begriff und die Zweckerscheinung »Stuhl« in sich tragen. Sie muß mit ihm — also auch mit allen seinen verstandesgemäßen, zwecklich logischen Voraussetzungen — Eins werden. *Eine noch so hohe künstlerische Idee, die nicht mit den entsprechenden menschlichen Maßen, der statischen Festigkeit des Materials usw. im Einklang steht, bleibt eine Fiktion, und wird niemals ein künstlerisches Gebilde.* Eine Türklinke — mag sie noch so schön und stilisiert erscheinen —, welche nicht ermöglicht, die Türe bequem zu öffnen, sondern die Hand ritzt oder sonst unhandsame Formen hat, ist eben keine Türklinke. Sie ist bestenfalls ein Ornament, ein Schmuck. Ein Ornament hat aber zum Zwecke des Türöffnens keine Berechtigung. Man darf sich nicht scheuen, solche Folgerungen zu ziehen, will man den Sinn einer Kunstform, welche nur durch den Zweck überhaupt Daseinsberechtigung erlangt, klar eingestehen.

In wieviel höherem Grade gelten diese Grundbedingungen des Handwerks in der Baukunst, wo es sich um ungleich schwierigere und mannigfaltigere Konstruktionen handelt! Hier wird zugleich neben der technischen und materialgerechten Bedingtheit des Gegenstandes die *ideelle* Eigenart im Sinne des *Lebenszusammenhanges* deutlicher und vordringlicher. Schon durch die Ablösung des Handwerks von der reinen Maschinentechnik bereitet sich im Baugewerbe die Übereinstimmung des Produktes mit dem praktischen Leben und Zweck im höheren Sinne vor. Die Massenware der Maschine, welche nur die Zeit möglichst auszunützen hatte, wird dann beeinflußt durch die mannigfachen Forderungen des Lebens. Der Zweckbegriff wird vielgestaltiger, die *Zweckidee* als Symbolik wird ausschlaggebender als die rein äußerliche und primitive Zweckerfüllung. Die Massenproduktion, mit der die hohe Kunst sich nicht weiter und höher entwickeln kann, muß sich wandeln, um dem Universellen, Lebensumfassenden der Architektur — also auch psychologischen Forderungen — gerecht werden zu können. Der kleine Kreis der rein technischen Aufgaben wird gesprengt

durch die Fülle der menschlichen Lebenszwecke. Aus den praktischen Grundlagen ergibt sich aufsteigend der ästhetisch zweckmäßige Formausdruck. Wie hat beispielsweise allein das moderne Umziehleben auf die gesamte Möbel- und Wohnungskunst im weitesten Sinn Einfluß geübt! Es kam nicht nur darauf an, daß ein Möbel an sich praktisch und schön zugleich sei, sondern daß es auch im großen Lebenszusammenhang — wie z. B. hier Umziehwesen — seine Qualitäten wahrte. Wie verschiedene Formen haben sich wieder innerhalb dieses Kunstzweiges ausgebildet seit sich die »mobilia« in der Biedermeierzeit von der raumbildenden Zimmerwand loslösten bis zu dem amerikanischen System von heute, welches verschiedene Einzelmöbel fest mit dem Hause verbindet.

Je nachdem, welcher Sinn einem baulichen Einzelteil zugrunde liegt, wird dieser seinen Zweck in beredten Ausdruck umprägen. Ein einfaches Beispiel mag es verdeutlichen. Wenn der Bürger von seinem Wohnhaus zum Fenster hinausschaut, sich ein Kissen zum Aufstützen nimmt und wohl noch einen Gesellschafter neben sich zum Gedankenaustausch des Gesehenen haben möchte: dann braucht er Platz in die Breite. Eine lange Fensterbrüstung, also ein liegendes Rechteck wird das folgerichtige Fensterformat sein. Aus diesem behaglichen Rahmen, in welchem vielleicht noch eine Katze und ein paar Blumenstöcke Platz haben, wird sich der Bürger gern die Welt der kleinen Stadt betrachten. Anders wird sich das Fensterformat in der Großstadt ergeben, wo der Platz teuerer ist, die Lust und auch die Zeit zu einer beschaulichen Betrachtung aus dem Fenster nicht so groß sind, und die Gliederung der Fassaden und Zimmer wegen des Lichtes, Staubes und Lärmes mehr nach der Höhe zu entwickelt ist. Das Fensterformat wird dort zweckentsprechend ein stehendes Rechteck sein. Eine zu große Breite wäre nur hinderlich, und in einer dickeren Atmosphäre ist das Licht in der Höhe vonnöten. Der Schloßbau hinwiederum steht dem unmittelbaren Straßenleben ferner. Er ist an einem monumentalen Platz oder im herrschaftlichen Park gelegen, und seine Fenster reichen oft bis zum Fußboden herab. Der Schloßherr tritt vielleicht in den hohen, balkonartigen Fensterrahmen, um eine Ansprache zu halten oder eine Huldigung entgegenzunehmen. Wo es sich also bei der Fensteröffnung um ein Schauen, um eine Gucköffnung handelt, wird diese das vergrößerte Format der Augenstellung im Gesicht annehmen. Das Fenster ist dann das Augenpaar des Fassadengesichtes. Wo es sich mehr um den Lichteinfall handelt, ist eine hohe Form zu bevorzugen. Zu besonderen Zwecken sind wieder andere Bildungen zweckentsprechend. So ließe sich noch weiter vermannigfaltigen. Besonders auch unter dem Gesichtspunkt der inneren Raumwirkung, ob z. B. durch die Öffnung ein Ausblick gewährt werden soll, oder ob — wie bei gotischen, in satten Farben gemalten Fenstern — der Eindruck der Wandung

im Sinne eines Raumabschlusses den Blick nach innen lenken und sammeln soll, entstehen ganz verschiedene Ausdruckswerte. Für die Reliefwirkung des Außenraumes ist es wichtig, ob das Fenster in der Mauerflucht oder tief in der Leibung sitzt, eine optisch formale Wirkung, die eng mit dem Klima und dem Gebrauch verknüpft ist.

Und so wie einzelne Teile sind auch ganze Baugebilde in ihrem Zweckausdruck nur aus dem Lebenszusammenhang ihres Gebrauches zu verstehen. Wie wollte man sich das Aussehen der ägyptischen Tempel in ihrer Unzulänglichkeit und Kolossalität erklären, wenn man nichts von dem Kult der Ägypter wüßte? Erst die mystische Scheu, die unheimliche Furcht vor einer dämonischen Macht machen die gigantischen Massen verständlich, die in einer sonnendurchglühten Landschaft ein lichtloses Monstrum enger, labyrintischer Kammern und Gänge erstehen ließen. Der drohende und rächende Gott wohnte leibhaftig da, und deshalb hatte die streng feierliche Architektur mit ihren Vorhallen, Tempelräumen und dem geheimen Allerheiligsten den Charakter eines Innenbaues. Wie ganz anders war dagegen die Götterwohnung der Griechen! Gott war nur Symbol, er hatte Beziehung zum Volk, und deshalb war der Tempel ein Außenbau. Ringsum von Säulen umgeben war die Eingangsseite einladend. Die Hallen öffneten sich heiter und gastlich. Freude und Licht strahlte von den Olympiern aus. Der Grieche stand seinen Göttern selbstbewußt und freundschaftlich gegenüber, das kommt beim Tempelbau so sonnig und freudig zum Ausdruck. Die Symbolik der griechischen Weltanschauung und die geistige Zweckidee sind hier sicher für die ästhetische Wirkung einflußreicher als z. B. das Kräftespiel von Last und Stütze. Ähnlich wie bei den Griechen, doch etwas verflacht und mit politischen Zwecken vermischt, hat die römische Architektur ihre Zweckidee versinnlicht. Eine frühchristliche Kirche endlich ist wiederum nur im Zusammenhang mit dem Kultleben und der Stellungnahme des Menschen zu Gott zu verstehen. Das drohende Grauen vor dem ägyptischen Dämon, das frohgestimmte Vertrauen zum Olympier weicht in der Basilika einer tiefinnerlichen Hingabe, einer demütigen Verherrlichung und sehnsüchtigen Anbetung. Die katholische Kirche ist das Haus Gottes und der Heiligen, die protestantische Kirche dagegen wird mehr ein Versammlungsraum. Und diese verschiedenen Ideen waren nicht nur auf die allgemeine Stimmung der Tempel von großem Einfluß. Die Orientierung des Baues, die Disposition der einzelnen Glieder, der Standort des Gottessymbols, kurz die Struktur bis ins einzelne wurden vom Kult mitbestimmt. Ob sich das Leben des Menschen vor oder inmitten des Gebäudes abgespielt hat, ob der Tempel eine abweisende oder einladende Gebärde dem Gläubigen zeigte, diese und unzählige andere Faktoren, welche mit dem Ritus, aber auch den nationalen und sozialen Eigenheiten zusammenhängen,

müssen — soweit es sich um deren Erscheinungen handelt — zum ästhetischen Verständnis der Architektur herangezogen werden.

Ebenso haben sich natürlich auch am heutigen Kunstbau die Zweckerscheinung und die Lebensanpassung aus den neuen, mannigfachen Zusammenhängen mit dem Leben und Gebrauch zu bilden und zu erweisen. Soll ein Bau einem Gottesdienste dienen, so ist dieser allgemein gedankliche Zusammenhang von ästhetischer Bedeutung schon für den Entwurf des Baues. Wenn — wie jeder zugeben wird — der künstlerische Ausdruck der besonderen kirchlichen Zeremonien bei einer Kirche von großer Wichtigkeit ist, so spielen eben diese Zeremonien, soweit sie in Erscheinung treten, dabei auch eine ästhetische Rolle. Jene baulichen Teile, welche von den Forderungen des Gottesdienstes abhängig sind — und das ist im Grunde die ganze Kirche — müssen notwendigerweise im engsten Zusammenhang mit ihnen entworfen werden. Die einzelnen Bauglieder erhalten ja erst durch ihren Zweck Daseinsberechtigung. So müssen eine katholische Kirche, ein protestantisches Gotteshaus und eine Synagoge schon von weitem in ihrem Zweckcharakter unterschieden werden können. Das letztere ist nur möglich, wenn jene Kirchen praktisch gebaut sind, d. h. man muß sich das Idiom des Charakters mit aus dem Zweck heraus entwickeln können.

Des wesentlichen Unterschiedes zwischen Zweckerfüllung und Zweckerscheinung ist dabei immer wieder zu gedenken! Obgleich die zwecklichen Eigenschaften zugleich ästhetische in sich schließen, sind sie an sich mehr, d. h. sie haben über das rein Ästhetische hinaus noch andere Absichten, ebenso wie umgekehrt die ästhetischen Zweckrücksichten mit dem, was sie mit dem Nutznießer gemein haben, nicht erschöpft sind. Es besteht also ein Unterschied zwischen dem Interesse, welches z. B. der Pfarrer als bloßer Nutznießer an einem Kirchenbau hat, und jenem des Architekten, welcher sein Interesse durch die Einheit mit Empfindungs- und Formwerten modifizieren muß. Das Zweckliche im Architekturwerk fällt dabei in der ästhetischen Wahrnehmung keineswegs mit einem wirklichen und ausschließlichen Interesse an sich zusammen. Es ist vielmehr nur soweit ein Mitschwingen jener materiellen Gegebenheiten, als sie für die Erscheinung und Beseelung mitbestimmend wirken. So ist zwar der zwecklich phänomenale Zusammenhang beim Zustandekommen einer bauästhetischen Wahrnehmung unerläßlich und wesentlich, aber das bloße Interesse an der Zweckerfüllung selbst bleibt dabei — wie schon wiederholt betont — vom Ästhetischen ausgeschlossen.

Der Mensch in der Architektur. Die Vergänglichkeit der Baukunst.

Die unzähligen Beziehungen zwischen Architektur und Menschenleben erhalten noch eine besondere Bedeutung durch ein Moment, welches in der Bauästhetik bisher fast ganz vernachlässigt wurde: nämlich durch die unmittelbare Belebung der architektonischen Räume. Wäre z. B. in einer

Markthalle der Stimmungscharakter »Markt« scheinbar noch so gut getroffen, wären aber die Zugänge und Verkaufsstände so schmal, daß sich kein richtiger Marktverkehr entwickeln könnte und sich die Menschen überall stauen und drängen müßten — wie es bei manchen Theaterdekorationen der Fall ist —, so würde auch das ästhetische Urteil ob dieser Vernachlässigung des Zwecksausdrucks unbefriedigt bleiben. Mit anderen Worten: Es handelt sich im ästhetischen Wahrnehmungsinhalt nicht nur um einen Bau an und für sich, sondern zugleich um die Erscheinungen seiner Belebung, vor allem um die Menschengestalten in ihm!

Architektur ist Folie des Menschenlebens, aber nur beide Erscheinungen zusammen: das Rahmenwerk und das Füllwerk ergeben in gewissem Sinne den Vollbegriff »Architektur«. Die Raumkunst umhüllt das ganze Menschenleben. Es handelt sich hier nicht etwa nur um Assoziationen, die aus der Affinität zwischen Bauprogramm und Kunstausdruck entstünden, sondern um eine Wesensverwandtschaft zwischen Lebensgebrauch und Zweckausdruck. Allerdings unterliegen die Menschenerscheinungen nicht den gleichen ästhetischen Gesetzmäßigkeiten wie die materiellen Elemente der Architektur. Die Gesetze der Komposition z. B. können keinen unmittelbaren Einfluß auf die belebenden Erscheinungen ausüben. Im Gegenteil verleiht die Freiheit und Ungezwungenheit der Bewegung im Raume jeder Architektur erst Sinn und Leben. Die Phänomene organischer Lebewesen sind also zwar nicht künstlerisch gestaltungsfähig, sie sind nicht fest und unter allen Umständen untrennbar mit der Architektur verbunden, aber als Daseinsmöglichkeit sind sie immer und überall für das architektonische Wesen wichtig und bestimmend.

Die elementaren Objekte, wie Licht, Luft, Wasser und Erde, aus welchen Architektur stofflich besteht, sind für sich allein als Wirklichkeitserscheinung überhaupt nur in ganz seltenen Zusammenstellungen fähig, zum Träger der Schönheit zu werden. Sie müssen — wie es in der Baukunst der Fall ist — durch besondere Eigenschaften unzweideutig daran erinnern, daß sie mit organischem Leben in unmittelbarer Verbindung stehen und mit Rücksicht darauf besonders gestaltet wurden. Einfühlungen und Assoziationen reichen dazu im allgemeinen nicht aus, und auch deshalb braucht der ästhetische Gegenstand der Architektur organische Lebewesen, besonders Menschenerscheinungen zu seinem Gesamtwesen. Während die gemalten Äpfel auf einem Gemälde nicht zum Essen da sind und nur als reiner Schein Sinn haben; erhalten umgekehrt die Gemächer einer Wohnung, das Bassin einer Schwimmhalle, der Bahnhof, das Warenhaus usw. erst dann ästhetischen Sinn, wenn sie durch wirkliche Menschenerscheinungen benützt und belebt sind, sie werden dann überhaupt erst Architektur.*) Was wäre der Thronsaal

*) Schon Francis Bacon (1560—1626) sprach das sehr bündig aus: »Houses are built to live in not to look at.«

ohne König, der Gerichtssaal ohne Richter, die Kanzel ohne Priester! Ja, sogar auch bei zeichnerischen Architekturdarstellungen wird gern ein Mensch abgebildet, um den Maßstab abzugeben. Er ist die Probe aufs Exempel, er gibt erst den Schlüssel zu den Dimensionen und Größen und macht alles erklärlich. Von ihm geht alle Symmetrie, aller Rhythmus und alles Gleichmaß aus. Und wenn erhaben titanische Bauten über jedes Menschenmaß hinausgehen, so liegt gerade ihrer übermenschlichen Wirkung eben jenes Menschenmaß zugrunde. Dem plastischen und malerischen Kunstwerk tritt der Mensch als ein Außenstehender passiv gegenüber. Zur Architektur dagegen stellt er sich gewissermaßen aktiv, er lebt in ihr und mit ihr. So tadelt es schon Vitruv in seinem Werke über Architektur (III. 4, 1), wenn eine zu enge Säulenstellung im Pyknostylos und Systylos*) es den Familienmüttern erschwert, Hand in Hand, paarweise den Tempel zu betreten. Den gleichen Tadel müssen — um ein ähnliches modernes Beispiel zu erwähnen — die engen Bogenhallen vor dem Münchner Rathaus, besonders bei Einmündung der Dienerstraße treffen. Es ist also durchaus falsch, die Baukunst als eine rein »ideelle« Welt, in welche man durch einen Rahmen oder Prospekt hineinsieht (Hocheder), oder als ein von der Natur eingefaßtes, isoliert körperliches Kunstwerk (Külpe und Zucker**) aufzufassen. Die Architektur darf nicht als reiner Selbstzweck dem prosaischen Gebrauch entrückt werden, von der gleichzeitigen Benützung durch Menschen absehen und nur in sich selbst ästhetische Befriedigung suchen, so daß sie schließlich als etwas Starres und Weltfremdes auf ein Sonderdasein angewiesen wäre.***) Es ist nach dem Gesagten wohl überflüssig zu wiederholen, daß sich das Interesse an den Menschen in der Architektur nicht auf ihre Personen, wohl aber auf ihre phänomenalen Erscheinungen erstreckt.

Eine besondere Rolle im Zusammenhang der Architektur mit dem Menschenleben spielt die bereits angedeutete Orientierung, welche auch eng mit den Menschenerscheinungen verknüpft ist. Das Raumbewußtsein des Menschen, das sich ganz allgemein in einem Sinn für Raumerfüllung, Gleichgewicht, Aufrechtes, Liegendes, Schiefes usw. äußert, wird bei der

*) Säulenabstände beim Pyknostylos gleich $1^1/_2$ unterer Säulendurchmesser, beim Systylos oder Eustylos gleich 2 untere Säulendurchmesser (lichte Weite).

**) P. Zucker: »Kontinuität und Diskontinuität. Grenzprobleme der Architektur und Plastik« 1921. Das »Außen« der Natur ist ästhetisch niemals gleichgültig, weil das Bauwerk diesem gemäß gestaltet sein muß. Im Schwarzwald wäre z. B. eine Pyramide kein Kunstwerk. Zwischen »Körper« (naturwissenschaftlich) und Pyramide (ästhetisch) ist ein großer Unterschied, über den Zucker hinweggeht. Siehe zweiten Abschnitt, besonders über das »Wesen der Architektur«!

***) In diesem Sinne wurden z. B. dem Kaiser Friedrichmuseum und dem Dom in Berlin außer anderen Mängeln eine gewisse unzugängliche Exklusivität des architektonischen Charakters vorgeworfen.

Baukunst zu einem ganz bestimmten Empfinden für die Örtlichkeit. So sagte Paul Frankl in Bezug auf das orientierende Raumempfinden: »Wir sind gewöhnt, in Gemälden die Mitte mit Menschen erfüllt zu sehen, ebenso sind wir gewöhnt, in der Architektur die Mitte für den Menschen reserviert leer zu sehen; ja, die Raumachse, die Mittellinie jeder Öffnung, ist der ideelle Aufenthaltsort des Menschen, der von hier aus alle Symmetrie, alles Gleichmaß, allen Rhythmus empfindet.« (»Die Renaissancearchitektur in Italien« 1912 I. S. 19.) Das Architekturwerk muß so gestaltet sein, daß dem Besucher das Bewußtsein der genauen Lage jedes einzelnen Punktes zu den übrigen wach bleibt, d. h. er muß sich beim Durchwandern eines Baues »auskennen«, er darf nicht das unangenehme Gefühl des Unübersichtlichen, Labyrinthaften, des Nichtmehrhinausfindens haben. Es ist auch nicht gleich-gültig, ob man beim Betreten eines Gebäudes gleich ins Hauptgemach oder erst ins Vestibul kommt, ob ein Raum nur durch kleinere Vor- oder Zwischen-räume zu erreichen ist usw. Der Bau muß orientiert sein, er soll wie ein Organismus schon beim Eintritt eine gewisse Ordnung im Grundriß und in der Verteilung der Räume aufzeigen. In der Tat muten dann solche Bau-organismen wie alte Bekannte an, auch wenn man sie zum erstenmal betritt — ein Beweis, wie logisch sie im Lebenszusammenhang stehen, wie Kunstgebilde und Lebenstagewerk beide durch unsichtbare, vermittelnde Fäden zusammen-gehalten und zusammengestimmt sind. Und diese Klarheit und Ordnung der orientierten Örtlichkeit ist nicht nur im Grundplan wichtig, sie muß durchgehends organisch zu verspüren sein und sich zu einer höheren Wahr-haftigkeit — immer in Beziehung zur Benutzung und zum Menschenleben im Innern — steigern.

Ein einfaches Beispiel mag es verdeutlichen. Die Nationalgalerie in Berlin: ein Pseudoperipteros korinthischer Ordnung mit auffallend hohem Unterbau, eine mächtige Freitreppe mit Reiterdenkmal vorgelagert, an der Vorderseite fensterlos, an den Seiten ein einziges großes Geschoß durch hohe Fenster-reihen angedeutet. So stellt sich der Bau von außen dar. Nach dem Charakter, dem Aufwand und der Auswahl der Formensprache kann man sich unter dem Bau sehr wohl ein Museum vorstellen. Wie steht aber sein Organismus im Einklang mit dem wahrhaftigen Ausdruck seiner Lebenserfüllung und Menschenbenutzung? Geht man die breite Freitreppe hinauf, so muß man vor dem Eingangstor wieder umkehren und den Eintritt durch ein Loch unter der Vortreppe suchen. Man wird einwenden, das sei nicht die Schuld des Architekten. Jedoch hätte dieser zweifellos bedenken müssen, daß ein solcher Aufgang nicht dem Klima, der Witterung und der praktischen Be-nutzung entspricht. Im Innern findet man ein zweites Treppenhaus, das in verschwenderischer Weise den vierten Teil des ganzen Baues einnimmt. Man muß jetzt zur Überraschung sehen, daß das Museum innen drei Stockwerke

hat; während es außen nur eines zeigte. Hinter dem obersten Teile der Säulen, den Kapitälen und dem Fries steckt ein durch Oberlicht erhelltes Geschoß. Die Fußbodenlinie desselben würde außen ganz willkürlich die Säulenschäfte irgendwo abschneiden. Wäre das Gebäude nur reiner Schein, eine ideelle Welt, ein Phantom oder eine Fata morgana, so könnte man sicher die Treppe und die Fassaden harmonisch schön finden. Sobald jedoch Menschen mit Orientierungssinn darin sind, sobald man hinauf-, herunter- und hindurchgehen kann und muß, wird man der Unstimmigkeiten gewahr. In eine vorher konzipierte Formenhülle wurde ein ihr widersinniges Zweckgebilde hineingepreßt. Der Besuch des Museums läßt ästhetisch unbefriedigt, weil man auf Schritt und Tritt die Widersprüche zwischen menschlicher Lebenserfüllung und architektonischem Formausdruck fühlt, denkt und sieht.

Und so wie ein einzelner Bauorganismus verlangt in noch viel höherem Grade eine ganze Stadt je nach ihrer Größe eine bestimmte Klarheit und Übersichtlichkeit in der Orientierung. Wie schon vom Bahnhof die Hauptverkehrsadern zum Herzen der Stadt führen, wie dann die Plätze ihrem Gebrauche entsprechend gelegen und ausgebildet sind, wie die Kirchen als große, beherrschende Töne im ganzen sinfonischen Ensemble orientiert sind, und so vieles andere ist hier von Wichtigkeit. Der Verlauf und die Größe der Straßenräume müssen vom Verkehr und dessen Bedürfnissen bestimmt und bemessen werden. Die neueren Schwabinger Viertel in München z. B. sind, trotz künstlich gekurvter Straßen, Baumanlagen usw., hauptsächlich deshalb so furchtbar öde und ermüdend, weil die leichte Orientierung durch eine große, monumentale Verkehrsader vom Bahnhof und vom Stadtzentrum zum Elisabethenplatz fehlt, und weil die Ausmaße in gar keinem Verhältnis zu den Verkehrsbedürfnissen stehen. — Nur wenn der Lebensinhalt in der Ausdrucksform enthalten ist, gilt das Wort Goethes: »Gehalt bringt die Form mit, Form ist nie ohne Gehalt« (Paralipomena zum Faust).

Als ein besonderes Argument weitumfassendster Art, daß Architektur auf das Menschenverwandte und Menschenleben in ihrem Innern angewiesen ist, mag die Tatsache gelten, daß die architektonische Schöpfung als ein Ganzes im höheren Sinne oft sehr vergänglich ist. Ihre materielle Dauer mag im allgemeinen zwar länger sein als die anderer Werke der bildenden Kunst — die Pyramiden z. B. haben schon viele Gemälde überdauert —; als rein ästhetische Erscheinung jedoch ist manche Architektur ob ihres innigen Zusammenhanges mit dem ständig veränderlichen Menschenleben und dem in ständiger Gärung begriffenen Lebensinhalt ziemlich rasch vergänglich. Der Festplatz von Olympia z. B., die mittelalterlichen Turnierhöfe, das Schloß und der Park von Versailles und so und so viele bauliche Kulturdenkmale von ähnlicher Bedeutung sind heute insofern bloße Schemen, als sie verödet liegen und einen Winterschlaf schlafen, von dem sie niemand

mehr erwecken kann. Die Vergangenheit kehrt nicht wieder. Die Bewohner, die darin bewegten Lebewesen, Kostüme, Requisiten, das Mobiliar, kurz das ganze Füllwerk, das jetzt zum allergrößten Teil fehlt, waren unmittelbar mit dem eigentlich Architektonischen, dem Bauprogramm, Zweckausdruck, Gemüt und gewohntem Sehvermögen der Entstehungszeit verbunden. So bezeichnete Schinkel in seinem Reisetagebuch die Gärten von Versailles zwar »grandios« aber »monoton«. Und sie waren doch zur Zeit Ludwigs XIV. sicher nichts weniger als monoton! Es gilt hier wohl, was Faust zu seinem Famulus sagt: »Mein Freund, die Zeiten der Vergangenheit sind uns ein Buch mit sieben Siegeln; was ihr den Geist der Zeiten heißt, das ist im Grund der Herren eigener Geist, in dem die Zeiten sich bespiegeln.«

Zwar bleibt die Aufgabe der Baukunst im hier gemeinten Sinne immer die gleiche, nämlich das *Leben zu repräsentieren*, die jeweiligen Bedürfnisse in ihrer Art zu verarbeiten. Aber gerade deshalb, weil die Architektur das immer veränderliche Menschenleben zur Grundlage hat, ist sie oft so vergänglich; während Malerei und Plastik im allgemeinen die ewig gleiche Natur zum Vorbild nehmen. Ein Tempel von freudig bunten Farben in klaren Umrissen gegen den azurblauen Himmel gestellt, ein umgebender, stillfeierlicher Hain mit marmorweißen Statuen geschmückt, markig scharfe Konturen der Hügellandschaft gegen den Horizont gezeichnet, dazu sonnengebräunte Männer und Frauen von harmonischem Wuchs und in sinniger Kleidung: das ist das Griechentum, der griechische Stil, die griechische Architektur. Keine noch so bunt bemalte dorische Tempelfassade, wie z. B. das Münchner Volkstheater, kann das alles nochmals hervorzaubern; um so weniger, da sich nicht nur die Zeit, sondern auch der Ort geändert hat. Eine deutsche Zigarettenfabrik in der Gestalt einer Moschee ist, ebenso wie eine moderne Weinstube im Gewande der Hundingshütte — abgesehen von der Ausführung — schon an sich ein falscher Baugedanke, ein ästhetischer Irrtum. Ähnliche ästhetische Zusammenhänge nach Zeit und Ort bestehen natürlich auch beim Wohnhausbau zwischen Lebensführung und Zweckausdruck. Die bekannten Zimmereinrichtungen mit dem Ehrgeiz geschichtlich stilistischer Museen sind schon genugsam in Literatur und Presse gebrandmarkt worden. Trotzdem werden in den Schreinerwerkstätten immer noch Rokoko-Boudoirs und Louis-seize-Salons gefertigt. Trotzden werden in übertriebener Altertümelei für manche alte Stücke Phantasiepreise gezahlt und dadurch der aufstrebenden, guten, modernen Möbelindustrie ein großer Teil des zahlungskräftigsten Publikums entzogen.

Nur solche Bauten und Wohnungen, welche aus dem Geiste ihrer eigenen, modern bodenständigen Lebenskultur stammen, sind ästhetisch wertvoll. Jedoch soll man sich auch nicht engherzig fremden Einflüssen früherer Zeiten verschließen, insoferne man an den übernommenen Ideen

das Ewiggültige, das Unvergängliche zu eigener Selbständigkeit umbildet. Wie oft wurde aus der Antike und Renaissance der monumentale Ausdruck entlehnt, ohne daß die Proportionen und Einzelformen sklavisch nachgeahmt wären. Bei vielen Bauten, die bei der Vergangenheit Anleihen machten, wurde dadurch der ästhetische Wert gerettet, daß sie sich über das äußerliche Schema zugunsten der städtebaulich-räumlichen Wirkung hinweggesetzt haben. Beim Brandenburgertor in Berlin z. B. sind zwar die Proportionen vom Standpunkt der klassischen Säulenordnungen nicht einwandfrei; aber trotzdem erhielt der Bau städtebauliche Eigenschaften, welche ihn ästhetisch wertvoll erscheinen lassen. Das Siegestor in München ist dagegen im räumlichen Zusammenhang der Ludwigstraße zu klein geraten. Bei Schinkels neuer Wache in Berlin passen die an sich richtigen dorischen Verhältnisse schlecht zu den preußischen Soldaten, wenn sie sich beim Appell zwischen den Säulen hervordrängen; aber städtebaulich ist das Gebäude sehr schön.

So können hier zwischen Menschenleben und Kunstausdruck die verschiedensten Beziehungen bestehen. Besonders im Klassizismus, wo die Architektur oft Selbstzweck im falschen Sinne wurde, tauchen Erscheinungen auf, denen man nur nach mehreren Gesichtspunkten hin gerecht werden kann. Daher hört man auch gerade über diese Zeit so ganz sich widersprechende Urteile, je nach dem Standpunkt, den der Kritiker einnimmt. Soweit der Klassizismus die Antike und Renaissance nachahmen wollte, ohne selbst seinen Zeitcharakter durchzusetzen, ist diese Unselbständigkeit freilich zu verdammen. Jedoch war das — wenn man genauer zusieht — verhältnismäßig selten der Fall. So wirkt z. B. das Pantheon in Paris ob seiner kalten Nachahmung des Klassischen zwar recht unkirchlich und stimmungslos im religiösen Sinn, ist aber trotzdem — und darauf kam es gerade der Zeit an — der Ausdruck höchster Mächtigkeit und Symbol der Beherrschung der Stadt. Dadurch erhielt es unvergängliche Werte. Ebenso ist die Madeleinekirche in Paris keine Kirche, die für den Gottesdienst geeignet erscheinen könnte, Vignon wollte in sie sogar eine Bank, ein Handelsgericht und eine Börse einbauen. Trotz alledem wirkt dieses Gebäude städtebaulich hervorragend schön. Der Zweckausdruck allein ist bei solchen Bauten nur aus dem damaligen Zeitgeiste zu verstehen, der vielleicht nicht so sachlich und zielbewußt ökonomisch war wie heute. Man muß sich deshalb, soweit das möglich ist, beim Verständnis von Bauten aus vergangener Zeit, nicht nur in die Kunstwelt jener Epochen, sondern auch in alle ihre Zusammenhänge mit dem menschlichen Gemeinschaftsleben zurückversetzen. Wenn man z. B. auch ganz verlassene Baudenkmäler der Vorzeit ästhetisch schätzen und bewerten kann, so liegt die künstlerische Freude darin mitbegründet, daß man die Kenntnis der Kulturgeschichte zu Hilfe

nimmt, d. h. die Menschen, die Gewänder, die Ausstattung und Lebensgewohnheiten jener Zeit in die Räume hineindenkt. Diese Betrachtungsart ist dann wiederum ein Beweis von der Notwendigkeit und Wichtigkeit verstandesgemäßer Funktionen im ästhetischen Wahrnehmungsinhalt der Architektur.

Bei all den besprochenen Zusammenhängen zwischen Architektur, Zweck und Menschenleben ist die *praktische Lebenserfahrung* in hohem Grade beteiligt, sie ist unentbehrlich im ästhetischen Schaffen und Verstehen der Baukunst. Die Ideen, welche in einem Zweck drinnen stecken, müssen mit einer reifen, verstandesgemäßen Erfahrung, welche die allzu freie, kühne Phantasie gewissermaßen beruhigend beeinflußt, baulich zum Ausdruck gebracht werden.

Viertes Kapitel

Augeneindruck und Stimmungswert. — Genius loci

Das Leben ist heute von einem stark realistischen Grundzug bestimmt. Die Architektur hat in ihrem Stimmungswert dem Charakter der Zeit Rechnung zu tragen. Diese billige Forderung, welche an die Baukunst gestellt werden darf, wähnen auch jene zu erfüllen, die in ihrer romantischen Phantasie im mittelalterlich Malerischen die künstlerische Wahrheit suchen. Sie verteidigen den Stimmungs- und Formencharakter ihrer Bauten damit, daß die Kunst die Aufgabe habe, das Leben zu veredeln, d. h. daß dem immerwährenden Hasten und Treiben durch einen Hauch von Poesie ein Gegengewicht geschaffen werden müsse. Eine solche idealistische Absicht ist aber nur zum Teil richtig und ganz von dem »Wie« abhängig.

Das Strenge und das Malerische in der Architektur.

Man kann unter diesem Gesichtspunkt ganz allgemein die Architekten in zwei Lager trennen: in solche, die mehr das Strenge und in solche, die mehr das sogenannte »Malerische« bevorzugen; wiewohl diese Scheidung der Auffassungen keine notwendig systematische ist, die Bezeichnung »malerisch« anfechtbar ist, die Grenzen beider Neigungen nicht immer klar zutage treten und oft vermischt erscheinen. Man kann dabei das »Strenge« mit dem Charakter des Klassischen, und das »Malerische« mit der Eigenart des Romantischen verbinden; denn klassisch und romantisch in dieser Bedeutung sind nicht etwa nur Schlagworte für bestimmte Zeitepochen, sondern sind die Ausdrucksformen für verschiedene innerliche Auffassungen, die ganz unabhängig von der Zeit sein können. Das Klassische wendet sich mehr an das Auge und den denkenden Verstand, das Romantische mehr an das Gefühl und die seelische Stimmung. Weiterhin hat man die Strenge der mehr verstandesmäßigen, klassischen Baukunst aus der Symmetrie als hauptsächliches Agens und das Malerische der mehr gefühlsmäßigen Romantik aus der Utilität als innerer Triebkraft erklärt und mit ihnen in Verbindung gebracht. So kam man dann wohl zu der Scheidung zwischen »schöner« und »guter« Baukunst. Jedoch sind alle diese oder ähnlichen Bezeichnungen ohne nähere Erklärung eben nur Worte. Das eine wie das andere muß jede der drei

bekannten ästhetischen Eigenschaften zu gleicher Zeit in sich tragen, es kann sich höchstens um ein mehr oder weniger ausdrucksvolles Vorherrschen eines bestimmten Einzelelementes handeln.

Das Strenge wendet sich vor allem an das Auge. Es wird also vorzüglich formale, optische Wirkungen in sich bergen. Unter solchen kann man Symmetrie, Reihung und Rhythmus als das »Regelmäßige« in der Baukunst verstehen; während man Proportion, goldenen Schnitt und Ähnlichkeit vielleicht als das »Geregelte« benennen darf. Die Unterschiede des Regelmäßigen vom Geregelten können durch nationale Stilidiome deutlicher zum Ausdruck kommen. So neigt die italienische Renaissance zum Regelmäßigen, die deutsche Renaissance zum Geregelten: zugleich ein Zeichen, daß alle diese Kategorien — wenn sie auch nur einzeln auffallender hervortreten — doch die ästhetischen Fordernisse zu einem vollwertigen Kunstwerk in sich tragen. Obwohl z. B. die Symmetrie vor allem dem Auge durch die besondere Leichtigkeit der Auffassung die Arbeit ersparen will und durch ihre eigenartige Klarheit auf den ersten Blick verstanden werden kann, besitzt sie doch auch seelische und verstandesgemäße Werte in hohem Grade. Das Gleichgewicht der Seiten und Kräfte, welches der Symmetrie innewohnt, überträgt sich auf das Empfinden. Das Gefühl verspürt instinktiv die planmäßig sinnvolle Anlage, sei es nun, daß sie in klarer Einfachheit nur etwas Abgeschlossenes, Abgewogenes darstellen will oder dieses zu höherer Selbstbewußtheit, zu Ernst und Würde steigert. Durch das Gleichgewicht der statischen Kräfte, die leichte Orientierung und die technisch leichtere Herstellung kommen dann noch verstandesgemäße Werte zum Wahrnehmungsinhalt der Symmetrie. Sie fesselt, hält die Kraft in einer Richtung fest und verdoppelt sie. Ähnlich bei der Reihung. Das vordringlichste Merkmal ist hier wohl wieder die Leichtigkeit der Aufnahme durch das Auge. Dazu kommen aber auch seelische Beziehungen. Wie z. B. der Gleichmut eine ruhige, gleichmäßige Atmung erzeugt, so überträgt sich umgekehrt der Gleichtakt der Reihung wieder auf das Gemüt. Ungleich mehr Kräfte stecken im Rhythmus. Die rhythmische Wiederholung weist einen unerschöpflichen Reichtum an ästhetischen Reizen auf. Vor allem macht es dem Auge Freude, eine bestimmte Form wiederzuerkennen. Das Gefühl wird angeregt durch den Zusammenhang mit Schritten, Arbeitsbewegung und den Ordnungssinn, welcher durch den Rhythmus zum Ausdruck kommt. Hier spielt die Erinnerung an die Musik eine große Rolle. Dazu treten technische Vorteile, die in der rhythmischen Wiederholung begründet liegen. Etwas verwickelter und tiefer sind die Kategorien des »Geregelten«. Die Proportion leitet ihre optischen und stimmungshaften Qualitäten letzten Grundes aus der entsprechenden Körperteilung höherer Organismen, besonders des Menschen, her. Ebenso der goldene Schnitt, welcher ja nur eine ausgezeichnete Art der Proportion ist. Während

es sich bei diesen um Richtungs- und Teilungsverhältnisse handelt, treten bei der Ähnlichkeit ganze Flächen oder Körper zueinander räumlich in Beziehung. Auch die Ähnlichkeit ist mit der Proportion verwandt. Wie in einer Proportion die einzelnen Teile in einem einfachen Verhältnis zueinander stehen, ebenso sind in der Raumkongruenz die Grundelemente des Ganzen nach bestimmten ästhetischen Regeln in den einzelnen Teilen enthalten.

Lassen sich so verschiedene Gesetze nachweisen, die sich vorzüglich an der strengeren Architektur zeigen, so kann damit nicht gesagt sein, daß die freiere, malerische Baukunst gesetzlos sein dürfte. Das sogenannte »Malerische« liegt nicht – wie Lotze sagte – im »Zerstören« der Regelmäßigkeit, es liegt vielmehr in einem unentschlosseneren, aber phantasievolleren Konzipieren im Sinne einer ständigen Änderungs- und Verbesserungslust je nach den während der Arbeit neuauftauchenden Bedürfnissen und Anregungen begründet. Soll es heute an sich berechtigt sein, so darf das »Malerische« weder aus einem bewußten Nachäffen unsymmetrischer, alter Bauwerke, noch aus einer Zerstörungssucht des Regelmäßigen entstehen. Es wird am folgerichtigsten da zum Ausdruck kommen, wo durch das allmähliche Weiterbauen ganz von selbst Unregelmäßigkeiten und Freiheiten entstehen, und wo diese beweglichere Bauweise zugleich im Nationalcharakter ein Echo findet. So bevorzugt der deutsche Geist im Gegensatz zum italienischen mehr das Ungezwungene. Während beispielsweise der Typus des italienischen Platzes in der allseitig gleichen Ausbalancierung des Raumes liegt; verlegt der deutsche Stadtplatz den Schwerpunkt – nicht das Übergewicht! – gerne auf eine Seite. Wenn also z. B. in der einen Platzecke das Rathaus steht, befindet sich diagonal gegenüber wohl auch ein wichtigeres Gebäude, aber das Rathaus legt doch den Akzent nach seiner Seite. Man ist sich – ebenso wie bei einer symmetrischen Anlage – sofort klar, wohin man schauen soll. Bei einer einzelnen Fassade dann, die man mit einem einzigen Blick erfassen kann, begnügt sich die deutsche Eigenart des Geregelten oft mit einem gewissen Gleichgewicht – z. B. durch einen Erker auf der einen Seite und ein Portal auf der andern Seite –; während für die italienische Art des Regelmäßigen mehr eine strenge Symmetrie typisch ist. Liegt die malerische Bauweise in der Situation und im ganzen Volks- und Landescharakter begründet, so ist sie selbstverständlich berechtigt, nicht aber wenn bei einem gleichzeitigen größeren Bau, der eine bewußt einheitliche Gestaltung ermöglicht, widersinnig durch Unregelmäßigkeiten der künstliche Eindruck allmählicher Entstehung oder vergangener historischer Stimmung erzeugt werden möchte. Gibt nicht in einem solchen Falle die Natur selbst einen Fingerzeig, wie im allgemeinen die Strenge von der Ungezwungenheit abgelöst werden soll? Wie der menschliche oder tierische Organismus nach außen eine Symmetrie zeigt, welche von einer Vertikalmittelachse ausgeht, das Innere der Körper jedoch eine Assymmetrie

aufweist, wie sie der praktischen Funktion der einzelnen Organe entspricht: so kann auch im großen und ganzen beim räumlichen Organismus in den meisten Fällen nach außen ein überzeugender Wille der Ordnung und Meisterung der Formen im Sinne der Regelmäßigkeit zum Ausdruck gebracht werden; während im Innern die einzelnen Raumzellen in einer ungezwungeneren Anordnung, wie sie der praktische Zweck vorschreibt, ausgeteilt werden mögen. Symmetrie und Freiheit sind keine Gegensätze wie Feuer und Wasser. Man gebe der Symmetrie was ihr gehört, aber auch nicht zu viel, damit es nicht auf Kosten des Praktischen gehe!

Es wäre falsch, bei der Architektur in einer allzu großen Begeisterung für das malerische Alte nur in dieser Art psychologischer Momente den Stimmungswert sehen zu können und Anlagen wie Karlsruhe, Potsdam, Erlangen usw. von vornherein als kalt und nüchtern zu verdammen. Das psychologische Element darf sich überhaupt nicht — weder beim Schaffen noch beim Betrachten — allzu sehr in den Vordergrund drängen. Das ästhetische Urteil läuft sonst Gefahr, in eine weiche, sentimentale Gefühlsduselei zu zerrinnen. Es gehört eine gewisse Selbstbeherrschung dazu, hier Objektives und Subjektives zu einem ausgeglichenen, sich gegenseitig unterstützenden Endresultat zu vereinigen. So sagte Hegel, daß »ein idealischer Anfang in der Kunst und Poesie immer verdächtig ist« (Ästhetik, 1835 Bd. 1, S. 362). Vor allem muß man sich klar darüber sein, welche Wirkungen an einem Bau mehr auf Rechnung der Naturstimmung zu setzen sind, und welche ästhetischen Werte bewußt und berechtigt vom Künstler nur im Sinne seiner Kunst angestrebt wurden.

Selbstverständlich können und müssen Naturkräfte wie Licht, Luft und Farbe bewußt zu künstlerisch räumlicher Wirkung herangezogen werden. Das Helldunkel z. B. hat, wie schon Vischer betonte, eine unmittelbare Beziehung zum Gemüt des Menschen. In seiner Stimmung ruht eine Menge von unentwickelten Gedanken und ahnenden oder auch geheimnisvoll harrenden Erregungen, welche durch Vermittlung des Augeneindrucks entstehen. Die Lichtabstufungen vom Raum unter freien Himmel bis zur düster engen Grabzelle sind unendliche. Alle Stimmungen des konkaven Umschlossenseins: das Heitere und Behagliche, das Weihevolle und Magische, das Andachtsvolle und Unheimliche, das Frostige und Kalte usw. sind alle vom Licht abhängig. Nach ihnen richten sich zum Teil die Auswahl des Materials, die Farbe, die Bestimmung der Lichtöffnungen, die Abmessung des Raumes usf. Vom Licht werden auch teilweise der Stil und der Gesamteindruck beeinflußt. In lichtstarken Ländern wendet das Haus sein Gesicht nach innen, in lichtarmen schaut es möglichst ins Freie. Im heißen Süden wählt man beispielsweise gerne blaue, kalte Kacheln als Mauerverkleidung, im kalten Norden braune, warme Wandvertäfelung (und aus einem ähnlichen Grunde passen z. B. die

orientalischen Teppiche nicht in unsere Wohnungen). Eine berechtigt künstlerische Ausnützung des Lichtes besteht ferner darin, daß man Straßen und Plätze nach dem Stand der Sonne orientiert, daß man die im allgemeinen helleren Teile besser ausbildet oder auf die Silhouettenwirkung besondere Rücksicht nimmt. Ebenso sind der eigenartige Reiz der Edelpatina, die ganze Gartenkunst, solange sie künstlerisch überwacht wird, berechtigte ästhetische Mittel der Natur.*)

Naturschönheiten dürfen aber nur soweit zur Wirkung des architektonischen Kunstwerks herangezogen werden, als sie sich dem Sinne desselben widerspruchslos einfügen und dabei bewußt vom Willen des Künstlers ausgebildet und bezwungen werden. Die malerischen Naturschönheiten gehören nicht ins Gebiet der Architektur. Was man an Ruinen, beispielsweise in einer Mondnacht auf der Akropolis in Athen, sieht und fühlt, hat mit griechischer Baukunst sehr wenig zu tun. Es ist ganz einfach das Stimmungsbild, das mehr oder weniger jede Ruine, der Mond, die Ruhe, die Abgeschiedenheit usw. zustande bringen. Die Naturschönheiten drängen sich zu sehr in den Vordergrund. Diese wären aber nur dann auch künstlerisch berechtigte Wirkungen, wenn der Künstler damals bei Entstehung der Bauten bewußt auf sie hingearbeitet und auf sie Rücksicht genommen hätte. Die beabsichtigten Raumwirkungen der Akropolis haben sicher wenig mit einem entmaterialisierten Ruinenbilde gemein. Da wo jetzt hohe Trümmer liegen, war ursprünglich der Hohlraum, und wo jetzt große Löcher in den Bauten starren, waren geschlossene Platzwände. Wenn man nicht im Geiste neuschaffend die Steine wegräumt und richtig fachmännisch an den Bauten ergänzt, dazu dann den gewonnenen neuen Charakter im alten Geist belebt, bekommt man einen falschen Eindruck. Gerade weil Architektur nicht bloßer Schein, sondern Erscheinung der bewußt gestalteten Wirklichkeit ist, dürfen die Gegebenheiten der Natur nicht als wesentlicher kunstästhetischer Wert genommen werden. Die Naturschönheit wird erst dann mit ein Teil der Kunstschönheit, wenn sie den Willen, die Absicht des Gestalters verrät und von ihm nur als Mittel zum Zweck, als Werkzeug gebraucht wird.

Der »Genius loci«.

In allen diesen Fragen und Zweifeln spricht letzten Grundes der Geist der Örtlichkeit, der Genius loci, das entscheidende Urteil. Es ist eine Sache des künstlerischen Taktes und eines starken, vorausahnenden Vorstellungsvermögens, wie weit man sich der Natur anschmiegen, wie weit man ihr etwas Eigenwilliges entgegensetzen will. Immer aber muß man im Sinne der Örtlichkeit schaffen. Die strengere

*) Das Reich der Natur selbst bringt manche Bildungen hervor, die hart an bewußte Baukunst grenzen. So könnte man z. B. die Krystalle schon eine architektonische Vorahnung der Natur nennen. Eines freilich fehlt bei ihnen ganz und gar: die praktische Benutzbarkeit der baulichen Schöpfung.

wie die freiere Disposition in der Anlage haben dann in gleicher Weise Berechtigung. Es wäre deshalb auch einseitig, die streng organisierte, einfachste Grundrißlösung schon von vornherein immer als die beste anzusehen und anzustreben, weil sie — wie Ostendorf meinte — am leichtesten zu merken sei. Eine auf dem Reißbrett verwickelt erscheinende Form kann im Raum geschlossen und ruhig wirken und umgekehrt. Nicht aus einem Einzelelement kann das architektonische Gesamtwerk aufgebaut werden, sondern aus dem Geist aller örtlichen Eigenheiten.

Die Macht des Genius loci wird oft von stärkstem Einfluß auf die architektonische Wahrnehmung, erhöht sogar manchmal, was an absolutem Werte niederer steht, und erniedrigt, was an sich groß und schön sein mag. Die Weihe des Ortes, z. B. bei einer Parsifalaufführung in Bayreuth oder dem Passionsspiel in Oberammergau, überträgt sich von selbst auch auf die architektonische Umgebung, und diese erscheint dann gerade in ihrer Einfachheit vielsagend und eindrucksvoll. Das Sterbezimmer Goethes und die Dachkammer, wo Schiller krank gelegen, erscheinen an sich uninteressant; ihre Beziehungen zur Geschichte aber machen gerade dieses »Nichts« auch zu einem architektonisch räumlichen Erlebnis. Wenn am Sonntag in London die Kirchenglocken läuten, dann erscheinen die riesigen Verkehrsadern und Warenlager recht schäbig — der Genius loci der Straßen paßt nicht zu sonntäglicher Weihe —; während z. B. in einem kleinen Gebirgsdorf der Kirchturm mit all den Häuschen ringsum am Sonntagmorgen etwas Feierliches, Erhebendes bekommt. Wenn man zum erstenmal nach Rom kommt und sieht vorerst nur Schmutz und Staub, so ist man trotzdem von einer gewissen heiligen Scheu befangen und zögert sogar die Schätze anzusehen, welche schon durch das bloße Bewußtsein ihrer Gegenwart Stimmung erzeugen. Solche Beispiele ließen sich nach Belieben vermehren. Sie geben alle Zeugnis vom Eigenwert und von der Eigenbedeutsamkeit des Genius loci.

Beim praktischen Architekturschaffen handelt es sich nun darum. der Macht des Genius loci Folge zu leisten, sich ihr unterzuordnen und sie so dienend zu steigern. Man darf sich nicht — wie das leider geschieht — anmaßen, mit einem einzelnen Bau in einer Straße oder einem Platze einen neuen Ton anzuschlagen, er bringt in den schon bestehenden Akkord nur eine leidige Disharmonie. Jeder Musiker weiß, wie er einen unvollständigen Akkord ergänzen oder einen vollständigen erweitern darf. Doch der Architekt ist sehr oft nicht zufrieden damit, etwas schon Bestehendes sinngemäß weiterzuführen, er will es übertrumpfen, einen neuen Klang zum alten dazupfuschen und dann entsteht eine architektonische Jahrmarktsmusik. Nur da, wo es sich um gänzlich neue oder selbständige und beherrschende Bauanlagen im großen Stil, wie z. B. beim Domplatz in Pisa, handelt, ist eine

autokratische Rücksichtslosigkeit berechtigt, d. h. der Architekt darf dann den Charakter eigenwillig bestimmen, wenngleich natürlich auch hier der Landschaftsraum und die Örtlichkeit im höheren Sinne eine Rolle spielen.

Im folgenden sollen einige Beispiele die Beziehungen des Genius loci zur Form, zur Stimmung und zum Zweck, wie er besonders durch das Menschenleben zum Ausdruck kommt, deutlicher machen. Die Form allein in irgendeiner zufälligen Gestaltung hat an sich noch kein ästhetisches Interesse. Sie bekommt es erst, wenn sie konform ihrer Umgebung wird. Wie oft wird ein an Ort und Stelle schönes Portal kopiert und wirkt an seinem neuen Standort verfehlt. Die isolierende Photographie des Portals ist vielleicht sehr reizvoll und gut proportioniert, aber im räumlichen Rahmen wirkt es zu derb oder zu kleinlich. Der Formcharakter muß der Stimmung des Ortes entsprechen, muß der Eigenart der Örtlichkeit Ausdruck verleihen und sie steigern. Die ernst erhabenen Linien an einem Friedhofsgebäude stimmen zur Trauer und können diese zugleich auf ein Höheres hinlenken. Rhythmus und einfache Reihung sind dem Charakter einer Geschäfts- und Ladenstraße konform. Derbe Bemalung an einfachen Formen entspricht dem Schönheitssinn des Bauern. Durch die Formen können auch jene Tätigkeiten der Menschen angeregt werden, für welche bestimmte Gebäude und Räume errichtet wurden. So fordern manche Räume mittelbar durch ihre Formen zum Arbeiten auf, andere zum Gebet, zur Sammlung usw. Das Hohe, Vertikale regt an, richtet Geist und Blick nach oben. Die gotische Kathedrale ist der höchste Ausdruck des religiösen Sinnes, der zum Himmel strebt. Das Gedrückte, Gelagerte, Horizontale dagegen drückt nieder, lädt aber auch zum Ruhen, zum Sichausstrecken ein. Man denke z. B. an niedere Bauernstuben mit langen Bänken, breiten Fenstern und niederer Vertäfelung. Die Abgeschlossenheit, Unzugänglichkeit und Rundung fordert zur Sammlung auf. In einem Gemach, wie jenem des alten Potsdamer Palais, wo Friedrich der Große seine geheimen Kriegspläne beriet und sogar die Speisen — um keine Störung zu verursachen — durch einen versenkbaren Tisch zugetragen wurden, herrscht eine seltsame Stimmung. Wie merkwürdig abgeschieden und wohlgeborgen mutet die Bibliothek in Sanssouci an, wo die einzige Zugangstüre Bücherschränke vortäuscht, so daß der runde Raum bei verschlossener Türe überhaupt keine ablenkende Öffnung hat.*) Und nicht nur für allgemein menschliche Gefühlsstimmungen gelten die Beziehungen zwischen Form und Stimmung, sondern auch für die persönlichen Regungen und Charaktereigenschaften des Menschen wird die architektonische Umgebung von Bedeutung. So hat R. Hamann in seiner

*) Ebenso interessant ist es zu beobachten, mit welchen Formen in der Malerei starke Milieuwirkungen — z. B. beim Hl. Hieronymus Dürers — erreicht wurden.

»Ästhetik« (1911, S. 54) das Wort: »Sage mir, mit wem du umgehst, und ich sage dir, wer du bist« umgedeutet in den Satz: »Sage mir, womit du dich umgibst, und ich will dir sagen, wer du bist.« Mit anderen Worten: aus der Physionomie eines Zimmers wird man ersehen können, ob darin ein bedeutender oder ein nichtssagender Mensch, ein Denker oder ein Dichter, ein Mathematiker oder ein Sportsmann usw. wohnt. Und ganz wird man den Menschen kennen lernen, wenn man ihn in seinem Heim selbst schalten und walten sieht. Dann erst verbindet sich die an sich tote Örtlichkeit mit den lebendigen Menschenerscheinungen zu einem Gesamteindruck.

Hier eröffnet sich vom Gesichtspunkt des Genius loci ein recht fruchtbares Kapitel über die Beziehungen von Architektur zum Menschenleben. Wenn z. B. in einem Bank- und Wechselgeschäft ein Heer von subalternen Beamten in engen Drahtkäfigen rechnet und schreibt, so kann man keine ästhetische Begründung finden, eine solch nüchterne Beschäftigung mit architektonischen Palastformen, einem Prunkhof mit Springbrunnen und michelangeleskem Aufwand zu umgeben. Der Stimmungsausdruck des Genius loci steht mit einem ähnlichen Formausdruck nicht im Einklang. Ein einfaches Verwaltungsgebäude — auch für andere Zwecke — sollte nicht wie ein Palast ausgestattet werden. Gibt es z. B. etwas Brutaleres als jenes Bankgebäude in der Münchner Promenadestraße, welches mit seinen Elefantenformen den fein zurückhaltenden Aristokratenhäusern — darunter dem erzbischöflichen Palais, dem schönsten Hause Münchens, — Ohrfeigen austeilt.*) Ebenso verstimmt es, wenn man auf der Börse Menschen, die oft toll geworden scheinen, von klassisch hehren Marmorstatuen umgeben sieht, oder wenn in einem Bahnhofsgebäude die hastenden Passagiere, welche nur ihren Zug oder einen Abort suchen, über eine griechische Göttin aus Bronze stolpern. Ist es nicht auch ein unangebracht unästhetischer Aufwand, wenn sich ein Weinausschank, wo die Menschen zechen, in blödsinniger Geldverschwendung und unter Mitarbeit allererster künstlerischer Kräfte zu synagogenhaft tiefernsten Weiheräumen versteigt, wie es das »Rheingold« in Berlin tut? Umgekehrt müßte für ein Ministerium, eine hervorragende Bildergalerie, ein Landesmuseum, kurz für Gebäude der Staatsidee, der Wissenschaft und der Kunst eine höhere künstlerische Erscheinung angestrebt werden, als es gewöhnlich geschieht. Diese Bauten sind mit den Kirchen die dauernd sichtbaren Symbole der höchsten menschlichen Güter. So ergeben sich aus dem Zwecke in Verbindung

---

*) Daß solche Gebäude trotzdem durch architektonischen Aufwand — jedoch gezügelt durch edle Vornehmheit — zur Wirkung gebracht werden können und dürfen, zeigen z. B. die Münchner »Arminia« und besonders die Rückversicherung in Schwabing, der beste neuere Bau der Stadt. Ganz unverständlich ist es, wie der Bauästhetiker der Münchener Hochschule diese Anlage in einem Vortrage des Architekten- und Ingenieurvereins so unterschätzen konnte.

mit dem Menschenleben ganz verschiedene Abstufungen für den architektonischen Formausdruck und Stimmungsgehalt. Markthallen, Börsen, Banken, Kaufhäuser, wo man immer nur hört: »Was kostet das?«, sollen einfach sein. In Bahnhöfen, Magazinen und Verladehallen, wo der Sinn durch das ewige »Woher?« und »Wohin?« ganz vom ruhigen, lokalen Betrachten abgelenkt wird, soll das praktisch Verkehrsmäßige überwiegen. Eine Kaserne, wo strengster puritanischer Geist herrscht, muß auch architektonisch knapp und diszipliniert erscheinen. Dagegen haben das Rathaus, das Regierungs- und besonders das Ministerialgebäude Repräsentationspflichten. Am höchsten stehen Herrscherpalast und Parlament. Ähnlich bei Schulen: Die Elementarschule soll einfach sein, Licht und Luft sind hier die Hauptsache. Mehr verlangt ein Gymnasium an architektonischem Aufwand. Am höchsten steht die Hochschule, hier mitbestimmt die akademische Freiheit den Genius loci und mithin den Stimmungsgehalt und Formausdruck. Gebäude für Hilfsmittel der Wissenschaft und Kunst haben Anspruch auf schöne Erscheinung. Bibliotheken, Museen, Theater, Sammlungen — besonders von Kunstschätzen — verlangen unter allen Umständen einen entsprechenden Rahmen.

Diese allgemeinen Regeln müssen in jedem Falle noch besonders abgewandelt werden durch den besonderen Charakter der Örtichkeit. Der Laie neigt gern zu der Ansicht, daß ein Gebäude, für welches größere Mittel zur Verfügung stehen, immer in dementsprechender Haltung auftreten dürfe. Er nimmt den Einzelbau für sich allein und meint, ebenso wie ein reicher Mann sein Geld ausgeben kann wie er mag, dürfe auch bei einem Bau die finanzielle Kraft des Bauherrn ungeachtet seiner Nachbarn gezeigt werden. Ein von allen sichtbares Gebäude hat jedoch soziale Pflichten und muß Rücksicht auf die Öffentlichkeit nehmen. Neben einer Residenz z. B. hat sogar ein Haus, das Kunstzwecken dient, bescheiden zurückzutreten und dem Gebäude, das eine höhere Idee verkörpert, den Vortritt zu lassen. Daß es dabei trotzdem dem Sinne, der in seinem Zwecke usw. drinnen liegt, vollauf gerecht werden kann, zeigt das Stuttgarter Kunstausstellungsgebäude, das in seiner vornehmen Zurückhaltung gerade seine Größe findet. Theodor Fischer ist für diese wichtige, architektonische Erkenntnis ein ausgezeichneter Lehrer. Um wie viel feiner empfunden im Sinne des Genius loci ist das Münchner Polizeigebäude als das Rathaus oder das Verkehrsministerium! In seiner Unterordnung unter Frauen- und Michaelskirche wirkt es gerade ob der Schlichtheit monumental und steigert dadurch sich und die Umgebung sinngemäß; während das Münchner Rathaus durch seinen überladenen und übergroßen Vertikalismus die früher im Marienplatz gelegenen feinen Proportionen eines gelagerten Horizontalismus zerstört hat, und das Verkehrsministerium mit seiner licht- und inhaltlosen Kuppel und den barocken Aussichtstürmen wenig den Sinn eines modernen Verkehrsgebäudes inmitten eines geschäftigen, industriellen Getriebes getroffen hat.

Es mag zugestanden werden, daß vielleicht keiner Zeit größere Schwierigkeiten im Wege standen, die mannigfachen Forderungen des Genius loci zu erfüllen, als gerade der Gegenwart. Einesteils herrscht noch bei Monumentalgebäuden ein stilistischer, wenig elastischer Eklektizismus vor, andrerseits ist das Vorhandene, in welches sich ein neuer Bau einfügen soll, oft schon so uneinheitlich, daß es durch nichts mehr zusammenzuzwingen ist, und endlich sind die polizeilichen und sonstigen Vorschriften sowie auch die spekulative Ausnutzung vordringlicher als je. Die vielen neuen Bedürfnisse wollen ihren eigenartigen, oft noch nicht gefundenen Ausdruck und Typus. Sie müssen neben alten, traditionellen Bauten Platz finden, und oft prallen dann ganz heterogene Gebilde aufeinander, ohne sich zu einer harmonischen Stimmung verschmelzen zu können.

Ein grundsätzlicher Radikalismus, der nur von modernen Gesichtspunkten ausginge, wäre deshalb sicher nicht immer richtig. Die Bauästhetik kann hier keine Normen von allgemeiner Gültigkeit geben, sondern nur auf einige wichtige Forderungen, wie Übereinstimmung von Form und Stimmung, Beachtung des Sinnes und des Menschenlebens in einem Bau, Wahrung des örtlichen Charakters usw., hinweisen. Wann und ob diese Forderungen erfüllt sind, darüber sind dann freilich gerade bei manchen Meisterleistungen der Architektur die Meinungen sehr verschieden. Was frommt — so sagen manche — am Potsdamerplatz in Berlin der herrlich mystische Bau eines gotischen Warenhauses? Wollte man sich geistig in seine düster hehre Pfeilerarchitektur vertiefen: man würde von den tausend geschäftigen Fußgängern überrannt und von den benzinstinkenden Autos, die der Weihrauchstimmung wenig förderlich sind, überfahren werden. Und gar, wenn man durch die ernst sakralen Bogenhallen eintritt, findet man statt andachtsvoller Weihe rühriges Handeln und Feilschen, statt goldbestickter Meßgewänder die Aufschrift: »Heute 10 % Rabatt auf alle Trikotagen.« Es ist richtig, daß die Wertheimfassade etwas Sakrales hat, was mit dem profanen Zweck des Gebäudes wenig im Einklang steht. Überwiegt aber über diesem Mystischen nicht die strenge Diszipliniertheit der Knappheit und Reihung, welche zum Charakter des Warenhauses wieder sehr gut paßt? Wer den letzteren, berechtigten Eindruck der organisierten Zucht und monumentalen Einheit in der Vielheit nicht zuerst verspürt, sondern sich sofort in romantische Einzelheiten verliert, wird dem Baue überhaupt nicht gerecht werden können. Er sieht isolierend, nicht konzentrierend. Mögen Details immerhin gotisch, ja sogar mystisch anmuten, der Gesamteindruck ist doch der eines großen Organismus, wie er dem Getriebe eines modernen Warenhauses entsprechend ist. Und gar, wenn man ein paar Schritte weiter geht, so tut sich ein einheitliches Reich auf. Weite, lichtvolle Hallen nur auf den Zweck berechnet, weitgespannte Bogenbrücken über aufgetürmten Waren, ein System von

Treppen, auf- und abfahrende Lifts dazwischendrin, das alles belebt von Farben und Menschen wie ein aufgewühlter Ameisenhaufen: so muß ein Großwarenhaus sein! Im Gesamteindruck ist es ganz gleichgültig, ob Einzelheiten an die Gotik erinnern und ob zu ihrer besonderen Betrachtung Gelegenheit gegeben ist oder nicht. Die Erinnerung an den Bau ist immer die an ein architektonisches Erlebnis; während z. B. die Vielheit der Türmchen und Erkerchen am Münchner Rathaus keinen großen Eindruck hinterläßt und doch mit einem viel größeren Aufwand ins Werk gesetzt wurde.

Die Formgebung an sich allein spielt also eine ungleich untergeordnetere Rolle als ihre Anpassung an die Umgebung und ihre einheitliche Beseelung aus dem Gesamtstimmungscharakter der Örtlichkeit heraus. Das ästhetische Urteil, ob das letztere erreicht wurde, wird oft berechtigterweise beeinflußt durch Assoziationen und Erinnerungen an ähnliche Ortssituationen vorbildlicher Lösung. Wenn z. B. die Propyläen, die Feldherrnhalle, die neue Residenz, das Siegestor usw. in München klassische Bauten nachahmen, so wollen sie bewußt an ihre Vorbilder erinnern. Es liegt in ihrer Absicht, etwas von der örtlichen Stimmung jener Bauten in Griechenland und Italien auch in München wachzurufen, und sie versuchen, von jenem südlichen Nimbus etwas nach dem Norden zu verpflanzen. Insofern sie dies tun – und niemand, wer die Bestrebungen ihrer Entstehungszeit kennt, wird es leugnen wollen – liegt gerade in einer solchen Verkennung des Genius loci ihre Schwäche. Der Geist der Örtlichkeit ist an der Feldherrnhalle ein ganz anderer als an der Loggia dei Lanzi, am Königsplatz in München nicht der gleiche wie auf der Akropolis in Athen. Solange die Eigenheit der veränderten Situation autokratisch gewahrt bliebe, solange das städtebauliche – also von der Einzelform unabhängige – Element in seiner selbständigen Konzeption überwiegen würde, wären die Assoziationen bei Betrachtung der Münchner Bauten nicht störend und negativ im ästhetischen Urteil. Trotz alledem kann natürlich aus einigen ästhetischen Eigenschaften von Einzelbauten der Münchner Ludwigstraße kein Schluß auf die ganze Straßenanlage, die städtebaulich eine Meisterleistung darstellt, gemacht werden.

Im großen räumlichen Zusammenhang städtebaulicher Auffassung überwiegt im Kriterium des Genius loci letzten Grundes das Raummäßige über allen anderen Forderungen. Im Raummäßigen liegt das Fundamentalgesetz der Architektur, das wie ein roter Faden alle anderen Gesetzmäßigkeiten beseelt. Wie sich das Werk des Einzelnen in die räumliche Gesamtheit des schon Bestehenden im Sinne eines örtlich dimensional beseelten Raumteiles einfügt: darin besteht der erste und wichtigste Wertmaßstab, dem sich Stilgewand, Formausdruck, Assoziationen und bis zu gewissem Grade auch die besondere lokale Milieustimmung unterzuordnen haben. Wie der

Gehalt der gegebenen Situation gerade durch Unterordnung aller Ausdrucksmöglichkeiten unter die räumlichen Bedingtheiten gesteigert werden kann, das zeigen nicht nur Innen- und geschlossene Stadträume, sondern auch Bauten in weiten Landschaftsräumen, so besonders neuere Denkmalbauten in freier Natur. Was beim Niederwalddenkmal, bei den Erinnerungsbauten auf dem Deutschen Eck, auf dem Kyffhäuser und der Porta Westphalica noch nicht erreicht werden konnte: nämlich durch raummäßig konzipierte, architektonische Massen nicht nur ein weithin sichtbares, sondern auch ein weithin künstlerisch wirkendes Mal im Sinne des Landschaftsraumes zu schaffen, das wurde bei den neueren Bismarckdenkmälern, wie in Hamburg, auf der Binger Höhe usw. gelöst. Der Verzicht auf stilistischen Eklektizismus oder vordringliche Besonderlichkeiten, die Weglassung unnötiger Einzelheiten und besonders das Eingehen auf die räumliche Eigenart des Landschafttypus sind wertvolle Einsichten, wie sehr der Stimmungsgehalt in seiner Beziehung zur Formgebung mit dem oft betonten Gesetz des Raummäßigen auch im Sinne des Genius loci verwachsen ist. Nach dieser Beurteilung ist manches Gebäude, das nur ein »Füllsel« bildet, wertvoller als viele Monumentalbauten in ihrer unräumlichen Vordringlichkeit, wo Türme, Kuppeln, Scheingiebel ohne Inhalt, Erker und ähnliches oft auf der gleichen Stufe wie Potemkinsche Dörfer stehen.

Der Genius loci spielt also in der Raumkunst die größte Rolle, er ist der Mutterboden, auf dem die künstlerische Saat aufgehen soll. Die Vereinigung von Formausdruck und Stimmungsreichtum, wie sie sich aus der räumlichen Aufgabe des Ortes herausentwickeln, ist der Prüfstein, ob die architektonische Schöpfung im Einklang mit der Kultur im allgemeinen steht und so erst zum eigentlichen Kunstwerk von einem höheren Gesichtspunkte aus wird. Sie ist die Probe darauf, ob der Baumeister als Werkzeug einer sozialen Kulturidee nicht nur mit dem Kopf und dem Auge, sondern auch mit dem Herzen gebaut hat. Erst dann ist die Sicherheit gegeben, daß das Architekturwerk nicht nur als ein nüchtern kaltes Objekt — mag es an sich noch so schön sein — sondern als eine kulturelle und dabei doch subjektive Schöpfung in Erscheinung tritt, wenn es nicht für jede beliebige Umgebung, sondern nur für »seinen« Platz vom Künstler mit feinsinnigem und liebevollem Gemüte ausgestattet wird. Auch das Zweckproblem in der Architektur kommt dann auf ein neutrales Gebiet und der Zwang der Zweckerfüllung löst sich von selbst in Harmonie auf. Die Kantsche Formel »Zweckmäßigkeit ohne Zweck« wird zum ästhetischen Erlebnis, und die Stimmung, die von der Baukunst ausgeht, kommt dann — wie Goethe sagte — »dem Effekt der Musik nahe«. (Ausgabe Diederichs I. S. 415.)

»Man denke sich Orpheus, der, als ihm ein großer wüster Bauplatz angewiesen war, sich weislich an dem schicklichsten Orte niedersetzte und

durch die belebenden Töne seiner Leier den geräumigen Marktplatz um sich her bildete. Die von kräftig gebietenden, freundlich lockenden Tönen schnell ergriffenen, aus ihrer massenhaften Ganzheit gerissenen Felssteine mußten, indem sie sich enthusiastisch herbeibewegten, sich kunst- und handwerksmäßig gestalten, um sich sodann in rhythmischen Schichten und Wänden gebührend hinzuordnen. Und so mag sich Straße zu Straße anfügen. An wohlschützenden Mauern wirds auch nicht fehlen. — Die Töne verhallen, aber die Harmonie bleibt. Die Bürger einer solchen Stadt wandeln und weben zwischen ewigen Melodien, der Geist kann nicht sinken, die Tätigkeit nicht einschlafen, das Auge übernimmt Funktion, Gebühr und Pflicht des Ohres, und die Bürger am gemeinsten Tage fühlen sich in einem ideellen Zustand; ohne Reflexion, ohne nach dem Ursprung zu fragen werden sie des höchsten sittlichen und religiösen Genusses teilhaftig. — — — Dagegen in einer schlecht gebauten Stadt, wo der Zufall mit leidigem Besen die Häuser zusammenkehrte, lebt der Bürger unbewußt in der Wüste eines düsteren Zustandes; dem fremden Eintretenden jedoch ist es zumute, als wenn es Dudelsack, Pfeifen und Schellentrommeln hörte und sich bereiten müßte, Bärentänzen und Affensprüngen beizuwohnen.« (Goethe, Sprüche in Prosa, Cotta, Bd. 4, S. 205.)

Fünftes Kapitel

Schönheit und Nationalcharakter

Das Wesen der Schönheit begrifflich zu erkennen, ist niemand gelungen; es bleibt wie der »Stein der Weisen« ein unlösbares Rätsel. Die Schönheit als solche für sich allein gibt es überhaupt nicht, sie tritt nur an gewissen Dingen in Erscheinung. Deshalb kann es sich auch in der Kunstästhetik nicht um die begriffliche Erkenntnis, sondern vielmehr um die Erforschung und Feststellung gewisser Eigenschaften des Schönen handeln. Dadurch wird aber die Schönheit nicht etwa etwas Unbestimmtes; sie bleibt durch die Voraussetzungen und Umstände ihrer Entstehung trotzdem genau bestimmt.

Die materielle Beschränktheit und nationale Vielseitigkeit des Architekturschönen.

Die Mittel, durch welche sich das Schöne kundgibt, können sehr verschiedene sein. Zum Unterschied von Wahrheit und ethischem Wert äußert sich Schönheit nicht nur am Lebendigen, sondern auch am an sich Leblosen. Und dieser auffallende Komplex trifft gerade in der Kunst und insbesondere in der Baukunst zu. Während der Wille und der wahrheitsuchende Geist immer nur von einem organischen Lebewesen ausgehen können, gibt sich die Schönheit auch an einem unorganischen Stein, einem Farbstoff usw. kund. Sicher müssen die Bausteine und Materialien einer Architektur beseelt werden, um künstlerisch zu wirken, aber im Vergleich zu wirklichen oder auch nur dargestellten Lebewesen – wie in Malerei und Plastik – besteht hier ein grundsätzlicher Unterschied. In diesem Sinne liegen im Unorganischen des Architekturschönen charakteristische, wertvolle Wesenheiten.

Bei aller Anerkennung der Bedeutung von Einfühlungs- und Assoziationstheorie muß zugegeben werden, daß in der Architektur die Auslegung ästhetischer Werte durch Übertragung von menschlichen Gefühlen und Erlebnissen nicht die gleiche Rolle spielen kann wie z. B. in der Malerei und Plastik, wo die organischen, menschlichen Formen in der Darstellung sich meist unmittelbar und als Hauptsache den Sinnen darbieten. Ein Verständnis für die bauliche Schönheit, das sich über den Umweg der den menschlichen Formen näher stehenden Malerei oder Plastik herleitet, ist deshalb verdächtig,

weil eine analoge vermenschlichende Auslegung wie in den Schwesterkünsten nicht im gleichen Grade berechtigt ist und nicht auf das Wesentliche der architektonischen Schönheit hinzielt. Ist schon jede der bildenden Künste etwas für sich Grundverschiedenes, so ist die Architektur zweimal zu unterscheiden von Malerei und Plastik. Denn letztere sind Darstellungskünste, die Architektur dagegen ist Gestaltungskunst. Außer den schon behandelten Punkten liegt der Grund, warum hier vor übertriebener Analogiesucht gewarnt werden muß, in jenen Elementen des baulichen Kunstwesens, welche als an sich Unorganisches nicht nur kein organisches Wesen darstellen, sondern deshalb auch ungleich weniger belebungsfähig — gemäß dem »analogon personalitatis« — sind als jene Motive, die im allgemeinen in der Malerei und Plastik verwendet werden. Von den Menschenerscheinungen in der Architektur muß in diesem Zusammenhang deshalb abgesehen werden, weil solche Phänomene zwar als Daseinsmöglichkeit wichtig und notwendig sind, aber niemals vom Künstler bewußt gestaltet werden dürften und könnten. An ihnen hängt nicht das wesentlich Gesetzmäßige der räumlichen Schönheit, sie vervollständigen sie nur in freier ungezwungener Form.

So wird die architektonische Schönheit sich nicht so sehr unmittelbar vom Menschen — also seinen Posen, seiner Anatomie, seinen rhythmischen Gruppierungen, seiner Mode, seinen Sitten und Launen — lebensvoll schöpferischen Ausdruck suchen können. Sie hat in dieser Beziehung ein langsameres Tempo, sie folgt nicht so elastisch jeder neuen menschlichen Regung auf dem Fuße, sondern wird mehr in stereotypen Gestaltungen als wohlverdauter Niederschlag nur bewährter Zeitbedürfnisse in Erscheinung treten. Die architektonische Schönheit hat ein breiteres Fundament als die übrigen bildenden Künste. Wie jeder Bau in seinem Programm und seiner Entstehung von unzähligen Faktoren sozialer Art abhängt, so muß sich auch die künstlerische Seite jedes Bauwerkes im widerspruchslosen Einvernehmen mit allen kulturellen Bedingtheiten eigenartig entwickeln. Das Wesen der Architektur ist zugleich ein Gemeinschafts-Problem, und ihr Zusammenhang von weitverzweigten Bedürfnissen mit künstlerischem Ausdruck ist so innig, daß nur aus der Gesamtheit aller Entstehungsbedingungen ihre Schönheit verstanden und erklärt werden kann. Von diesen soll im folgenden eine der wichtigsten, die nationale Eigenart, etwas näher im Verhältnis zum Architekturschönen beleuchtet werden.

Schönheit ist nur dort ein berechtigtes Ideal der Baukunst, wo sie zugleich Charakter und im weiteren Sinne Nationalität in sich trägt. Man kann von einem Bau niemals ganz allgemein sagen, er sei schön oder er sei nicht schön. Man muß immer dazusetzen: »Dieser Palast ist für das Rom des 16. Jahrhunderts der Inbegriff architektonischer Schönheit, jene Kirche für Nordspanien im frühen Mittelalter usw.« Eine absolute Schönheit gibt

es nicht, sondern ein Architekturwerk ist immer nur in diesem oder jenem Lande, in einer bestimmten Zeit und — mit besonderer Rücksicht auf den »Genius loci« — in einer besonderen Situation schön. Während man z. B. die Stierkampfgemälde Goyas auch im Norden verstehen und genießen kann, während eine Statue Donatellos auch auf einem deutschen Stadtplatz wirkt; ist dagegen die Architektur viel mehr gebunden und ganz und gar mit dem Boden verwachsen. Man darf sie nicht übertragen wie ein Gemälde oder eine Plastik. Eine ägyptische Pyramide als nordisches Grab wirkt falsch, ein muhammedanischer Sakralbau umgewandelt in ein Industriegebäude in Sachsen ist lächerlich, und die russischen Kirchen in der Schweiz muten wie unnatürliche Treibhauspflanzen an. Auch solchen Bauten, welche mehr oder weniger aus fremden Stilformen ins Heimatliche uminstrumentiert sind, haftet ein gewisses Unbehagen des Gewaltsamen an. Deutsche »Villen« im Schweizerstil, bayrische Landhäuser in Schwarzwäldermaskerade, preußische Holzhäuser mit skandinavischem Aufputz usw. sind alle — wenn sie auch sonst ganz praktisch gebaut sein mögen — architektonische Salontiroler. Sogar die Übertragung einzelner Bauteile bleibt ein Wagnis. Keine noch so wertvollen Perserteppiche, Zelte und Baldachine über Ottomanen, seldschukische Waffen und vergitterte Haremsfenster können dem Nordländer die Üppigkeit des Orients vortäuschen. Es ist aber bezeichnend, daß man z. B. in den größten Teppichgeschäften Deutschlands wohl eine riesige Auswahl von orientalischen Teppichen vorfindet, ein besserer Teppich deutscher Art und Herkunft für einen bestimmten Zweck jedoch immer erst eigens geknüpft werden muß. Das Auge ist leider meist recht empfindungslos dafür, daß ein Perserteppich in seinen Farben und seiner Ornamentik, in seinem ganzen Charakter und seinen Herstellungsmöglichkeiten eine durchaus andere Welt ausdrückt, die in einer nordischen Wohnungseinrichtung fremd wirken muß.*)

Sobald einem Element eine raumbildende Eigenschaft – wie einem Teppich – zukommt, darf es nicht ohne weiteres aus einem fremden Land übernommen werden. Das Raummäßige spricht auch hier bei der notwendigen Wahrung nationaler Eigenart das letzte Urteil. So hat die Architektur mehr als jede andere — nicht raummäßige — Kunst auf ihre Nationalität zu achten, nicht etwa aus Patriotismus, sondern vor allem wegen der weit umfassenden Bedeutung räumlicher Wirkungen. Ohne sie sind Schönheitsidiom und Charakter leere, oberflächliche Hülsen, deren Inhalt im Widerspruch zum Kleide steht; eine gegenseitige Belebung und Steigerung ist ausgeschlossen. Dabei ist es allerdings vom ästhetischen Standpunkt aus vollkommen gleichgültig, ob die nationale Kraft eines Volkes auf gleicher Höhe mit seiner künstlerischen steht. Es kommt nur darauf an, daß sich der Charakter der Baukunst mit der Nationalität

*) Siehe auch Seite 261 über struktiven und dekorativen Stil!

deckt. Im Spanien des 17. Jahrhunderts und in Deutschland zur Zeit Goethes z. B. wichen Kunst- und Nationalkraft sehr stark voneinander ab.

Die klassische und die charakteristische Schönheit.

Am meisten ist der nationale Charakter der Architektur immer durch eine zu mächtige Vorherrschaft eines absoluten Schönheitsideals gefährdet worden. So in Deutschland, als im vergangenen Jahrhundert an Stelle des besonderen Lokalcharakters das allgemein »Klassische« vordringlich wurde. Weder zeitweise Gegenströmungen — wie der Hang zum Romantischen — noch theoretische Erkenntnisse des zwecklich und materiell Bedeutungsvollen konnten Anlaß zu einem eigenen Schönheitsideal und selbständig deutschnationalen Zeitstil werden. Es wurden zwar keine wirklich griechischen Tempel, keine eigentlich italienischen Renaissancepaläste gebaut, aber jene Ideale vergangener, fremdländischer Epochen schwebten den Baumeistern vor. Der architektonische Ausdruck lebensvoller Gegenwart wurde nicht unmittelbar aus deutschem Empfinden geschöpft, sondern über Griechenland, Italien und Frankreich hergeleitet. So vermied man beispielsweise lange Zeit die sichtbaren Dächer; während gerade das hohe, steile Dach ein unentbehrliches, liebgewordenes Kennzeichen deutsch heimischer Eigenart war und ist. Die Vorliebe für das »Klassische« deutet immer auf den Zwiespalt der mehr äußerlichen, schematischen und überlieferungstreuen Schönheit mit jener mehr triebhaften, unmittelbar aus den Lebens- und Kulturumständen schöpfenden Schönheit, die sich im Charakteristischen, national Eigenartigen kundgibt. Der eklektische Klassizismus läßt auf den zu langsamen und indirekten Gang der künstlerisch architektonischen Versinnlichung einer Zeit schließen. Er führt leicht zum Schema, das dann allerdings für die große Masse und das halbgebildete Volk seiner leichteren Auffaßbarkeit und längeren Vertrautheit wegen verständlicher ist, die selbständige Achitekturentwicklung aber unterbindet.

Mehr oder weniger macht jeder entwerfende Architekt den Kampf durch: Wieweit soll er sich der gebräuchlich klassischen, allgemein anerkannten und mit einer gewissen Sicherheit anzuwendenden Stilformen bedienen, inwieweit soll er ganz dem Bauplatz und seinem Programm allein sich hingeben und nur aus diesen in seiner Phantasie Neues ersinnen? Dem Deutschen und der germanischen Rasse überhaupt liegt das letztere im Grunde näher: während der Romane in seiner Freude am abgerundet, ruhig harmonischen Dasein das mehr sinnlich, stereotyp Schöne und optisch leicht Auffaßbare bevorzugt. Der Germane liebt in seiner idealen Sehnsucht nach immer Höherem das intuitive Anpacken neuer Probleme und sucht sie — oft mit einer gewissen Vernachlässigung der Form — innerlich zu beseelen. Der Romane dagegen gefällt sich mehr im äußerlich Glatten, sinnlich Virtuosen und überpersönlichen, typischen Schönheitsschema. Soweit man unter Kunst etwas vor allem Sinnliches versteht und soweit man das Schönheitsideal in

ein ausgeglichenes System zu bringen sucht, ist es verständlich, daß man in der Symmetrie und Harmonie des »Klassischen« so lange Zeit das Ziel des Architekturschönen zu finden glaubte. Der Deutsche, dem das Wesen dieser Schönheit im Herzen innerlich fremd ist, stand trotz seiner besonderen Eigenart — oder vielmehr vielleicht gerade wegen seiner Sucht nach Neuem — bis zu einem gewissen Grade im Banne des romanischen Kunstprinzips; freilich oft nur insofern, als es ihm vorschwebte: der Versuch einer Nachahmung wurde nicht selten ganz von selbst eine Neuschöpfung.

Die Nationalitätenmischung und die Berührung mit dem Fremden vermögen sicher auch Positives für die Kunst zu erzeugen. So besonders bei gewissen technischen Errungenschaften, die ohne weiteres Gemeingut verschiedener Völker werden können, oder wenn die zurückgebliebene Nation bei der vorgeschritteneren in die Schule geht, wenn es sich also um aktuelle Fortentwicklung und nicht um mechanisches Kopieren oder historisches Aufwärmen handelt. Zwar darf man auch dann die Schattenseiten einer gegenseitigen, internationalisierenden Befruchtung in der Kunst nicht verkennen. Viele bedauern es, daß z. B. Albrecht Dürer nach Italien zog und bewundern an Rembrandt gerade die befangene, aber große Einseitigkeit, welche in der nationalen Eigenart begründet liegt. Um wie viel mehr ist es bedauerlich, daß die deutschen Meister der ungleich bodenständigeren Baukunst — besonders im Barockzeitalter — nach Italien wanderten, statt deutsches Wesen zu studieren. Die »cupiditas rerum novarum« hat zur wenig erfreulichen Verpflanzung der italienischen Renaissance nach Deutschland — ebenso wie umgekehrt der Gotik nach Italien — geführt, und die eigentliche Eigenart der italienischen Renaissance wurde in Deutschland, wie die der Gotik in Italien, verwässert. Trotz dieser Empfänglichkeit für Ausländisches war aber — mit Ausnahme des 19. Jahrhunderts — das Nationale im innersten Wesen der deutschen Architektur immer mächtiger als die fremden Stileinflüsse. So sind die Gotik, die Renaissance und der Barock in Deutschland unter sich weniger verschieden, als sie es im Vergleich der gleichen Stilepochen mit Italien, Frankreich, England oder Spanien sind. Obwohl, oberflächlich betrachtet, in der deutschen Architektur sich lauter fremde Stile widerspiegeln, gibt es eine einheitlich sich selbstbewußt fortentwickelnde deutsche Baukunst, welche je nach den Zeiten der Gotik, der Renaissance und des Barocks nur ein anderes Gesicht gezeigt hat, im Grunde aber immer das gleiche war: deutsch-nationale Architektur.*)

Der Deutsche hat bekanntermaßen eine Vorliebe fürs Ausländertum, richtet sich gern orientalisch oder im Louis-seize-Stil ein, findet Perserteppiche

*) Wie unzuverlässig bei Stilnamen die Nationalbezeichnungen sind, zeigen Benennungen wie »gotisch«, was eigentlich »germanisch« heißen müßte, wie »deutsche Renaissance«, soweit sie keine Wiedergeburt der Antike, sondern national deutscher Stil ist.

schöner als ruhige, deutsche Muster, badet in einem »maurischen« Dampfbad, vergnügt sich in einem »ägyptisch-assyrischen« Palmengarten und hätte beinahe das Kunsthandwerk kurz vor seinem entscheidenden Sieg unter japanische Diktatur gestellt. Man darf jedoch diese Schwächen, die zwar schädlich, aber meist doch von kurzer Lebensdauer sind, nicht überschätzen! Sie deuten auf ein sehr wichtiges Moment der Stil- und Geschmacksentwicklung sowie des architektonischen Schönheitsideals hin, nämlich den Reiz der Neuheit. Der Anreiz alles Neuen ist ein gar nicht zu unterschätzender Faktor in der Kunst. Ihm ist es zum guten Teil zuzuschreiben, daß sich die Architektur ständig weiter entwickelt, nie stille steht und nicht altert. Solange sich die Sucht nach Neuem nur auf das Allgemeinmenschliche in der Baukunst des Auslandes erstreckt, dabei aber die künstlerische Eigenart selbständig erzeugt wird, wirkt die Internationalisierung befruchtend und bedeutet keine Einbuße der national charaktervollen Schönheit. Eine Kunsttheorie, welche das Gewohnte und Gewöhnliche als unantastbares Merkmal des Schönen in der Architektur fordern und eine Neuerscheinung als Zumutung an das Auffassungsvermögen empfinden würde, wäre widersinnig und schädlich. In der Gegenwart lassen so strenge, übertriebene Gesetze schon die modernen Bedürfnisse, die Technik des Eisens und die unbegrenzten Möglichkeiten des Erfindergeistes, mit denen sich auch die Baukunst zum Teil abfinden muß, nicht zu. Mag man immerhin mit dem hergebrachten Material, der altgewohnten Konstruktion und bei vertrauten Bauaufgaben bis zu gewissem Grade überlieferungsgetreu weiterbauen wie bisher; mit der Erfindung und der Einführung neuen Materials, neuer Technik und niegekannter Bedürfnisse müssen ganz von selbst auch neue Formen und Stimmungswerte entstehen. Die amerikanischen Wolkenkratzer sind z. B. etwas ganz Neues gewesen; trotzdem sind sie am richtigen Ort schön. Aber auch von der Konstruktion und vom Material unabhängigere Bauten müssen durch einen neuen, ausländischen Einschlag — wenn dieser nur selbständig überwunden wird — keinerlei ästhetische Einbuße erleiden. Beispielsweise der »chinesische« Turm im »englischen« Garten mit seinem urgemütlichen Wirtschaftsgebäude und dem liebreizenden Ökonomiehof, ferner das Dickhäuterhaus im zoologischen Garten, welches an die Heimat seiner Bewohner erinnert, sind süddeutsche Bauten mit fühlbarem Münchner Einschlag.

Die Grenzen der architektonischen Schönheit.

So sind mit dem oben besagten, gemessenen Tempo durch materielle Bedingtheit des Unorganischen einerseits und mit der notwendigen Geltung des national Charakteristischen und Fortschrittlichen andrerseits zwei Grenzlinien abgesteckt, innerhalb welcher sich die architektonische Schönheit versinnlichen soll. Die Sprödigkeit und Schwerfälligkeit des Materials darf nicht zu einem flachen Formalismus

eklektischer Nachahmungssucht verleiten, so daß nicht ein Schönheitsideal als Evangelium über ganz wesensverschiedene Nationen und Zeiten die Vorherrschaft bekomme. Die Freiheiten, welche die fortschrittliche Zeitentwicklung der architektonischen Phantasie einräumt, dürfen jedoch nicht zu Modelaunen oder Sensationsgelüsten mißbraucht werden. (Eine Häuserfassade, wie z. B. das Elviraatelier in der v. d. Tannstraße in München, wie manche Ausgeburten Otto Wagner'schen Stürmertums, des Sezessionismus und Jugendstiles gehören in die Plakatkunst, aber nicht in die Architektur.) Jeder Konflikt, der aus dem Dualismus der Konvention und Intention entsteht, kann und muß innerhalb der Grenzen des Wesens der Architektur gelöst werden, und damit wird zugleich das Schönheitsideal einer jeden Zeit und eines jeden Ortes allmählich aber stetig weiterentwickelt und gewandelt. Nur durch diesen zwar langsamen aber ständigen Wechsel ist die Anpassungsfähigkeit an die nationale Eigenart gewährleistet. Über einem Grundthema müssen stets neue Variationen erklingen. Wie der Maler und Bildner die Natur zu immer frischem Leben erweckt, so soll der Architekt aus den elementaren Grundgedanken, welche die Geschichte in jahrhundertelanger Entwicklung gestaltet hat, stets neuen Ausdruck schöpfen. Er wird nicht deshalb andere Länder und Völker studieren, um nachzuahmen, sondern um das allgemein Gültige daran im nationalen und modernen Sinne neu umzugestalten. Die Grundmotive von Stütze und Last, die konstruktiven Fundamentalelemente des Emporstrebens und Niederdrückens wirken z. B. überall in der Architektur. Aber erst das schöpferische Empfinden idealisiert dieses Verhältnis in eine besondere Gestaltung von Decke, Dach, Gewölbe, Säulen, Pfeilern usw. zu national charakteristischer Schönheit. So dienen die griechischen Säulenordnungen alle der gleichen Funktion: wie sind sie aber unter sich nach den einzelnen Spielarten lokaler Stammesunterschiede von Dorisch, Jonisch und Korinthisch verschieden, wie weichen sie wieder von den römischen ab, wo die Säulenordnung ein flaches Fassadenmotiv wird, dem eine ganz andere Schönheit innewohnt!

»Schön« wird nach ihrer nationalen Eigenart immer jene Architektur sein, die zugleich modern im Sinne von lebensvoll ist. Der ästhetische Regulator und Schiedsrichter ist der künstlerische Takt, welcher um so Reizvolleres schafft, je mehr er das Individuelle im Typischen zu achten und zu steigern vermag. »Das ist die logisch gar nicht faßbare und dennoch unleugbare Möglichkeit der Kunst: daß sie aus dem tiefsten, ja singulärsten Einzigkeitspunkt der Persönlichkeit quillt, als dessen Ausdruck, und dennoch diese Sonderheit als Gefäß des schlechthin Allgemeinen und All-Einheitlichen empfinden läßt.« »Jeder Nationalcharakter, insofern er weltgeschichtliche Bedeutung hat, trägt in seiner Partikularität das schlechthin übereinzelne Menschentum, und dies ist eben die Bedingung weltgeschichtlicher Bedeutung.« (G. Simmel »Rembrandt« 1917 S. 203.)

Sechstes Kapitel

Stil und künstlerische Wahrheit

Was ist Stil? Zu verschiedenen Epochen wurde etwas Verschiedenes darunter verstanden; der Stilbegriff hat sich im Laufe der Zeiten vielfach geändert. Er war bei den alten Griechen beispielsweise ein ganz anderer als im Zeitalter des Klassizismus und Eklektizismus, ein anderer hinwiederum zur Zeit der Renaissance. Der antike Stil hatte eine originale Zeugungs- und Urkraft, nicht so die Renaissance und der Klassizismus. Zwischen den beiden letzteren Zeitaltern bestehen wiederum wesentliche Unterschiede untereinander. Mit dem Wechsel des Stilausdrucks geht Hand in Hand eine verschiedene Vorstellung des Stilwesens. Um dieses Wesentliche handelt es sich hier. Eine Unterscheidung und Darlegung verschiedener Stil»sorten« wie »Persönlichkeitsstil«, »Materialstil«, »Zweckstil«, »Ortsstil«, »Nationalstil«, »Zeitstil«, »naturalistischer«, »plastischer« Stil usw. können nichts über den wahren eigentlichen Sinn des Stilbegriffs aussagen.

Das Verhältnis von architektonischer Wahrheit zu Stil.

Vielleicht kommt man seiner wirklichen und bleibenden Bedeutung näher, wenn man »Stil« in Beziehung zu »künstlerischer Wahrheit« setzt und in deren vergleichendem Zusammenhang betrachtet. Stil sowohl wie künstlerische Wahrheit lassen einen Vergleich unter sich sehr gut zu; denn sie sind beide höhere Gesichtspunkte in der Ästhetik. Der Stil bekundet sich nicht etwa nur im formal Optischen, ebensowenig wie die künstlerische Wahrheit im verstandesgemäß Logischen allein. Beide wenden sich an alle ästhetischen Werte im Kunstwerk zu gleicher Zeit und von einem umfassenden, allgemeinen Standpunkt aus.

Seit dem Ausgang des Rokoko bis zum Ende des vorigen Jahrhunderts hat die Architektur im großen und ganzen ihre Sprache den verschiedensten früheren Epochen entlehnt. Was ist der Grund dieser auffallenden Erscheinung? Hat die originale, künstlerische Kraft nachgelassen, sind die architektonischen Schöpfungen weniger »wahr« – wahr im künstlerischen Sinn – geworden, oder haben sie nur des selbständigen Stilausdrucks entbehrt? Die einen verneinen, die andern bejahen jene Fragen, welche immer wieder Anlaß zu theoretischen Erörterungen und geschichtlichen Studien

gaben; während die Kunst selbst sich seit langem umsonst um einen allgemeinen und einheitlichen Ausdruck bemühte. Zugegeben, daß die Architektur des vergangenen Jahrhunderts keinen eigenen, geschlossenen Stil kannte, daß die Selbständigkeit durch eine Übersetzungsgewohnheit aus vergangenen Kunstwelten ziemlich verdrängt worden war: sie ist im großen und ganzen doch ein künstlerisches Spiegelbild ihrer Zeit mit deren Geistesbildung, Denk- und Empfindungsweise. Sie ist in diesem Sinne wahr. Auch der Klassizismus kennt Wahrheit; obgleich sein Ideal eine Verquickung scheinbar ganz unvereinbarer und überdies entlehnter Vorbilder – wie des antiken und romantischen – darstellt. Ist zu jener Zeit manche Bautätigkeit fast bis zur rasch wechselnden Mode herabgesunken: es war auch manche Gefühls- und Denkweise zur vorübergehenden Mode geworden. Wenn man sich nach mannigfachen Meinungsverschiedenheiten zeitweise dahin einigte, daß z. B. ein Theater griechisch, eine Kirche byzantinisch, ein Rathaus gotisch und ein Palast im Renaissancestil erbaut werden müßten, so war ein solch unsicheres Tasten nichts anderes als ein offenes Armutszeugnis, daß man selbst nicht die zielbewußte Ausdruckskraft zu eigenen Formen und lebensvoller Gestaltung des Zweckbedürfnisses hatte. Insofern aber das letztere eingestanden wurde, war die Architektur wahr. So ist z. B. auch der Maximilianstil des Jahres 1851 von einer fast rührenden Wahrheit, indem er das hohe ideale Wollen im Verhältnis zum Nichtkönnen aufdeckt und eingesteht; ein Stil im vollen Sinne des Wortes ist er jedoch nicht.

Mit der allgemeinen kulturellen Entwicklung, der größeren Verkehrsmöglichkeit, dem Einsetzen internationaler Kunstforschung, der Möglichkeit rascheren Bauens, ferner durch den Welthandel, den spekulativen Geldmarkt und so und so viele andere Ursachen, die zum guten Teil auf die ungeheuere Bevölkerungszunahme zurückzuführen sind, durch alle diese Umstände wurde dann in der zweiten Hälfte des vergangenen Jahrhunderts das Verstandesgemäße und Formale der Architektur mehr ausgeprägt als das Seelenvolle und Gemüthafte. Die Kulturgeschichte schlug ein so ungleich schnelleres Tempo als früher an, daß die Baukunst genug zu tun hatte, vor allem die Bedürfnisfragen zu lösen und vorerst die Bedenken über Eigenheit und Vollwertigkeit ihres Stilausdrucks zurückstellen mußte. Dabei war die Architektur in ihren meisten Schöpfungen zwar nicht weniger als früher ein Ausdruck der Zeit im Sinne der künstlerischen Wahrheit, aber erst der Anfang des neuen Jahrhunderts trat aus jenem primitiven Zustand heraus, um eine dem neuen Empfinden, der neuen Technik und dem neuen Material entsprechende stilistische Form- und Seelensprache zu sprechen. Besonders wo der Klassizismus ganz neuen Bedürfnissen gegenüberstand, so vornehmlich bei Zweckbauten wie Markthallen, Gefängnissen, Krankenhäusern, Kasernen usw., wurde die klassisch antike Form nach und nach

abgestreift, die Technik trat in den Vordergrund, und diese scheinbare Vernachlässigung bisher geschätzter ästhetischer Werte wurde allmählich die Geburtsstätte eines echten und berechtigten Neustiles. Schon viel früher hatte Schinkel als Vorläufer dieses Umschwungs in seiner Bauakademie die Konstruktion folgerichtig aus Material und Zweck entwickelt. Der neue Stil knüpft also an die durch andere Kulturfaktoren entstandenen Bedürfnisse an. Das allein genügt jedoch noch keineswegs zu seiner vollen Ausbildung, eine Architektur muß vielmehr durch die Gesamtheit einer hochstehenden Kultur bestimmt werden. Einzelne Faktoren und deren ästhetische Ausbildung geben zwar den Anstoß, aber nur wenn eine hohe Geisteskultur und das gesamte Wirtschaftsleben einer Zeit in gewisser Harmonie ausgeglichen sind, kann sich — wie noch näher auszuführen ist — ein Stil durchsetzen.

Die Unterscheidung zwischen »künstlerischer Wahrheit« und »Stil« zeigt demnach, daß jede Architektur wohl wahr gegenüber ihrem Zeitgeist sein kann, jedoch nicht jede Zeit geeignet und stark genug ist, einen eigenen Stil auszubilden. Während der Klassizismus und Eklektizismus in ihren bedeutenderen Werken zwar als ein wahrheitsgetreues Spiegelbild ihrer Epoche bezeichnet werden dürfen, erscheinen sie ganz anders, wenn man ihren stilistischen Wert betrachtet. Sind einzelne Architekturwerke auch »wahr« im Verhältnis zu ihrer Zeit, als getreues Abbild, so verlangen sie im Zusammenhang der Kulturgeschichte doch eine wesentliche Erweiterung des künstlerischen Wahrheitsbegriffes. Denn auch die ganze Zeitepoche, von welcher sie ein verhältnismäßig wahrheitsgetreues Reflexbild geben, kann im Vergleich zu anderen Zeiten und im Hinblick auf den harmonischen Zusammenklang mit der Gesamtkultur weniger bedeutungsvoll erscheinen als für sich allein betrachtet. So muß man hier also zweierlei Betrachtungs- und Bewertungsmöglichkeiten unterscheiden, welche in der Beantwortung der Fragen liegen: Inwieweit ist ein Bauwerk ein adäquates, wahrheitsgetreues Abbild der Zeit, und welchen ästhetischen Rang nimmt es als solches im Entwicklungslaufe der Kunst- und Kulturgeschichte überhaupt ein? Das erste ist eine Frage der künstlerischen Wahrheit, das zweite eine Frage des Stiles. Eine Zeit kann in ihren Werken wohl künstlerisch wahr sein, ohne aber einen originalen Stil zu besitzen. — Wieder etwas anderes wäre die Wertfrage, welche nach dem absoluten Werte einer Kunsterscheinung forscht; denn Stil sowohl als auch künstlerische Wahrheit fragen zunächst nur nach Verhältniswerten. Die Kunst ist Ausdruck einer eigenen, selbständigen Welt. Mit der Entwicklung und Änderung dieser inneren Welt ändert sich die Kunst, und die Fragen nach Stil und künstlerischer Wahrheit haben kein unmittelbares Interesse daran, wie hoch jede solcher Welten absolut einzuschätzen ist, sondern mit welchen Mitteln und mit welcher Stärke die Kunst einer Zeit

im Vergleich zu einer anderen einen einheitlichen Ausdruck für ihre Epoche findet. In der Ästhetik ist mit den künstlerischen Wirkungskräften allerdings immer ein gewisser Wert gemeint, damit steht jedoch keineswegs in Widerspruch, daß das ästhetische Urteil kein Werturteil im Sinne einer absoluten philosophischen Wertlehre ist. Das letztere ist Sache einer fernen, hier nicht zu erörternden Metaphysik.

Die Grundbedingungen und das Wesen des Stiles.

Wie schon angedeutet, ist Stil nur bei einer idealen Größe der *Gesamtkulturauffassung* möglich. Die Architektur im besonderen bedarf dazu jener oft betonten Einheit von seelischen, verstandesgemäßen und optischen Eigenschaften in einer der Zeitkultur entsprechenden, hohen und überzeugenden Raumsprache. Es wäre eine recht äußerliche Auffassung, die Stilentwicklung von der Ausbildung des Ornaments zur Dekoration und der schließlichen Durchdringung des Formalen mit dem Konstruktiven abhängig zu machen und dann von einem fortschreitend sich wiederholenden Kreislauf des ornamentalen Stiles zum dekorativen und endlich konstruktiven »Stile« und so weiter fort zu sprechen. Ebensowenig sind Zweck, Technik und Material allein imstande, einen neuen Stil zu schaffen. Sie können wohl äußerer Anlaß zu seiner Bildung werden und sollen bei seiner Herausentwicklung mitwirken, sie sind aber keineswegs bestimmend für seine Eigenart. Wollte man z. B. die Gotik nur aus der Konstruktion allein erklären, warum sind dann so hohe, so schmale und so lange Kirchenräume von solch besonderer Stimmung und Weihe entstanden? Genau die gleiche Konstruktion hätte sich auch an verhältnismäßig gedrückten, vollkommen anders proportionierten Hallen anwenden lassen, die wenig oder gar nichts mit dem gotischen Raumempfinden gemein hätten. Es ist etwas viel Umfassenderes als nur einige bauliche Faktoren, was einen hohen Architekturstil zum überzeugenden Ausdruck bringt. Er muß von einer stärkeren Macht geschaffen werden und kann nicht aus einzelnen äußeren Elementen erklärt werden. *Nur auf dem Höhepunkt einer Gesamtkultur und nur bei harmonischer Zusammenstimmung der Baukunst mit jener ist ein Architekturstil im wahren Sinne des Wortes möglich.* In diesen beiden Voraussetzungen bestehen die Grundbedingungen jeden Stils.

Darin ist zugleich enthalten, daß die Stilschöpfung nicht Sache eines einzelnen, sondern nur einer ganzen Epoche sein kann. Während die künstlerische Wahrheit für jeden Architekten ein ästhetisches Gebot bedeutet, das er befolgen soll — ohne daß es ihn freilich beengen dürfte —, ist der Kunststil der Architektur dagegen etwas Höheres, *Überpersönliches*. Ein einzelner kann keinen Stil erfinden. Sogar ein Michelangelo hat nicht etwa den Barock geschaffen, sondern vielmehr seiner Zeitkunst im Barock Ausdruck verliehen. Während das Gesetz der architektonischen Wahrheit mehr ein Wertmesser

für den Künstler ist, bedeutet das Stilprinzip einen ästhetischen Maßstab für die Zeit. Ein solcher Wertmaßstab würde besonders bei den Architekten des Klassizismus zu gerechterer Beurteilung führen. Dem stilistischen Ausdruck seines Werkes steht der Architekt mehr passiv, der künstlerischen Wahrheit mehr aktiv gegenüber, d. h. er muß zwar im intellektuellen Einklang mit seiner Zeit bleiben, an ihrer Eigenart selbständig mitarbeiten und dabei keinen Stil »erfinden« wollen, soll aber bei dieser Hingabe an die Zeit sein Programm aus der Kunst selbst heraus nach Charakter, Zweck und Form echt und wahr gestalten. Insofern er dem letzteren gerecht wird, arbeitet er dann auch am Werden des Zeitgeistes und somit an der Fortentwicklung des Stiles mit, der sich in künstlerisch hochstehenden Epochen entweder zu einem den übrigen Kulturerscheinungen durchaus gleichartigen oder zu diesen in einem bestimmten Verhältnis stehenden, in jedem Falle aber eigenbedeutsamen Stilausdrucke durchringt.

Zeitgeist muß nicht immer ganz und gar mit Kunstgeist übereinstimmen. Sofern nur beide sich unter dem höheren Begriffe Zeitkultur vereinigen lassen und von der gleichen Urmutter abstammen, können ihre Höhepunkte sehr wohl einmal in getrennten Bahnen und verschiedenem Tempo auslaufen. Der Kunststil ist an sich ein durchaus selbständiger Teil der Kultur. Er geht zwar wie jeder andere Kulturausdruck auf gemeinsame Quellen zurück, aber jener erste zeugende Keim darf in seiner Dauer und Wirkungskraft nicht überschätzt werden. Wie die Kunst in ihrem Wesen etwas Eigenbedeutsames und von keiner anderen Kulturerscheinung Abzuleitendes darstellt, so können die bestehenden Beziehungen zwischen allen jenen Kulturerscheinungen für die Kunst nicht von schöpferischer Bedeutung sein. Daraus erklärt es sich z. B., daß echte, hohe Baukunst nicht nur da zu verspüren ist, wo der architektonische Stimmungsausdruck durchaus dem Zeitgeist entsprechend erscheint – vergleichsweise wie die rote Farbe zur roten Farbe –, sondern auch dort, wo er einen gewissen Komplex mit dem Zeitgeist eingeht – vergleichsweise wie die grüne Farbe mit der roten Farbe. Besteht der Zeitgeist der Gegenwart in größter Sachlichkeit, Zeitausnützung und höchstem technischen Können, sind Maschinen, Schnelldampfer, Lokomotiven, Luftschiffe und – in der Architektur – Bauten, wie sie z. B. Pölzig schafft, ein unmittelbarer Ausdruck des Zeitgeistes, so können doch auch freiere Schöpfungen, die den Hauptakzent mehr auf die entgegengesetzte Seite heutigen Hastens und Arbeitens, nämlich auf das Gemüthafte, Stimmungsvolle und Ruhige – manche nennen es die »Sehnsucht der Zeit« – verlegen, eben mit dem gleichen Rechte lebensvoll und modern sein. Eine Bauanlage wie z. B. der Münchner Augustinerstock ist gewiß nicht unmodern, und doch kann man sich keinen größeren Kontrast denken als einen Blick von der hastenden, drängenden Kaufingerstraße in jene gemütvolle, fast verträumte

Architekturwelt zwischen Michaels- und Frauenkirche. Ebenso wie die Architektur die Aufgabe hat, das Leben zu gestalten, hat sie auch die Freiheit, das Menschenleben in seinen dem Bedürfnis entsprungenen Gebilden zu veredeln. Dieser Hauch der Poesie, welchen keine Kunst so unmittelbar als gerade die Baukunst mit ihren Nebenzweigen ins Leben tragen kann, ist freilich nur in bestimmten Grenzen erlaubt. Eine Zeit, deren Grundzug so realistisch ist, wie die heutige, wird sich nicht ungestraft zu phantastischen Bildungen verirren. Sie würde durch übermäßige Stimmungsmache erst recht nüchtern und kalt werden. Eingehen auf den Materialcharakter, richtige Auswahl der Farbe, geschickte Kontrastwirkungen und viele andere ähnliche Mittel können dagegen auch bei größter Sachlichkeit meist vor Ernüchterung und künstlerischer Inhaltlosigkeit bewahren.

Mögen die Mittel noch so einfach sein, mit welchen ein neuer Formausdruck für eine neue Aufgabe gesucht wird, sie sind in jedem Falle wertvoller als äußerliches Wiederholen überkommener Stilformen und sind unter allen Umständen einer bloßen Nachahmung vorzuziehen. Obwohl das Recht und die Macht des Stilbildens der Kunst als selbständigem Teil der Zeitkultur allein gehört, so ist doch jeder einzelne Künstler als Vasalle dieser höheren Kulturmacht verpflichtet, das übernommene Erbe zu bereichern und aus dem Formenschatz der Vergangenheit neue Ausdrucksmöglichkeiten zu gewinnen. Diese schöpferische Aufgabe des Architekten wird nicht damit erfüllt, daß er in einer noch so reichen Kenntnis geschichtlicher Stilformen sich etwa nur mit Auswählen und geschmackvollem Zusammenstellen begnügt. Wenn für neue, zu rasch sich überstürzende Bauaufgaben noch kein entsprechender Ausdruck gefunden werden kann, soll der Architekt lieber zum reinen Zweckbedürfnis – wie der Bildhauer und Maler zur Natur – flüchten und sich hierbei vorerst mit der charakteristischen Zweckform allein begnügen, statt Anleihen bei fremden Stilen zu machen. Um wirklich stilecht zu sein, müssen die Elemente eines Baues vor allem innerlich zusammenpassen und sich so gegenseitig in ihrer Wirkung steigern. Wie soll das erreicht werden, wenn z. B. ein moderner Bahnhof oder ein dem Verkehre dienender Bau barocke Schnörkel aufweist? Man darf dabei nicht von der doktrinären Auffassung ausgehen, daß der historische Stil dem Beschauer vertraut sein müsse, daß er deshalb mehr Freude an ihm habe als an einem zeitgemäßen Suchen nach moderner Ausdrucksweise, kurz, daß das Geschichtliche eher verstanden und weniger kritisiert würde. Ein solcher oder ähnlicher spekulativer Gedankengang, wie er heute noch recht vielen Bauten aus dem Gesichte schaut, verkennt das Wesen der Kunst, indem er das Wissen über das Können und über das unmittelbare naive und gesunde Empfinden stellt. Eine derartige Spekulation war oft auch der Anlaß zu der leidigen, vielbekämpften Restaurierungssucht. Sie besonders und die »Denkmalpflege«

können noch einiges zur näheren Bestimmung des Stilbegriffes beitragen und mögen deshalb an dieser Stelle kurze Erwähnung finden.

Das Restaurieren und die Denkmalpflege.

Das sogenannte Restaurieren alter Bauten ist falsch, weil kein Künstler in seinem Vermögen über sich selbst, noch weniger über die Zeit hinaus kann. Jeder ist nur ein Kind und nur ein ganz kleiner Teil seiner Zeit. Legt er Hand an etwas Altes, so wird eben die Gegenwart mächtiger sein als die Vergangenheit, oder — er ist kein Künstler, sondern ein trockener Kopist. Und dann handelt es sich bei seiner Arbeit überhaupt nicht mehr um Baukunst, sondern um ein Reproduktionsverfahren. Eine Restaurierung ist aus diesem Grunde fast nie gut ausgefallen. Sie widerspricht sich selbst und kann bestenfalls davon Zeugnis geben, wie jene Zeit, in welcher sie gemacht wurde, eine andere Zeit, welche sie erneuern wollte, aufgefaßt und verstanden hat. Dazu kommt noch ein wichtiges Moment, dem viel zu wenig Beachtung geschenkt wird, nämlich daß sich der Stilausdruck durch Patina, Verwitterung, Alter usw. ganz erheblich in seinem Charakter ändert. Hier gilt das schon oben zitierte Wort, daß die Vorstellung der Vergangenheit nur unser eigener Geist, in dem die Zeiten sich bespiegeln, sein kann. Eine gotische Kirche oder ein griechischer Tempel beispielsweise waren gleich nach ihrer Bauvollendung viel bunter, markanter, ausgesprochener und aufdringlicher in Material, Farbe und Bemalung als jetzt. Die Fassaden des Straßburger Münsters und des Würzburges Schlosses z. B. waren lebhaft farbig. Die Formen waren alle viel exakter, der bindende Generalton, welchen die Zwischenzeit und ihre Einflüsse schufen, fehlten damals. Sie sind heute vielleicht künstlerisch reizvoller, haben sich aber ganz sicher in ihrem Gesamtcharakter sehr geändert, und damit hat sich auch die Vorstellung von ihnen gewandelt. Mit anderen Worten, man muß heute durch den Abstand der Zeit unter Gotik z. B. etwas anderes verstehen als zur gotischen Bauperiode selbst. Alles, was die Theorie von dem wahren Aussehen des Stiles erzählt, überzeugt nicht und wird oft sogar als stillos empfunden.*) Alles Originale hat ganz gleichmäßig gealtert und kommt deshalb unter sich nicht in Widersprüche. So konnte die Zeit gleichsam einen Riegel vor das wahre Gesicht eines vergangenen Stiles schieben, und jedermann versteht heute z. B. unter Gotik jenen Charakter, wie ihn die originalen Bauwerke gegenwärtig zeigen. Man darf in dem mit schreienden Farben ausgemalten gotischen Saal des Heidelberger Schlosses noch so sehr

*) Wir wären z. B. auch von den römischen Thermen zum mindesten befremdet, wenn wir sie plötzlich unverletzt erhalten sehen könnten. Ebenso wie von der farbigen griechischen Plastik! Wirklich erschöpfend wissen wir weder, was die Alten gebaut haben, noch was sie damit künstlerisch ausdrücken wollten, noch was sie hätten bauen mögen, wenn sie gekonnt hätten wie sie wollten.

beschwichtigt werden: »Das war damals wirklich so, es ist ganz stilecht restauriert, Schäfer ist der beste Kenner der Gotik usw.« Das ganze Empfinden für Gotik sträubt sich gegen eine solche Verstandesweisheit, die gar nichts mit lebendiger Kunst zu tun hat. Ein bloß gelehrter Stilist und Lehrer widerspricht sich selbst, sobald er künstlerisch zu schaffen anfängt.

Ein altes, baufälliges Gebäude kann also in seinem Stile weder berechtigterweise so restauriert werden, wie man sich den Stil heute vorstellt, noch wie man theoretisch glaubt, daß er bei seiner Entstehung ausgesehen haben müßte. Es ergibt sich als einzige Möglichkeit, falls ein baulicher Eingriff bei alter Architektur unbedingt nötig wird: das Bauen mit modernen Mitteln. Bei einem solchen »Restaurieren« wird dann die einheitliche Wirkung zwar nicht durch Nachahmung der alten Stilformen erneut, braucht aber durch ehrliches Bekennen des augenblicklichen Zeitstiles auch nicht zerstört werden. Worauf es einzig und allein ankommt, ist die Aufrechterhaltung und Weiterbildung des Raumcharakters. Das Räumliche allein ist der rote Faden, welcher durch alle Zeiten als Träger des eigentlich Architektonischen zu verfolgen ist; nur das Raumgemäße ist dazu fähig. So hat man früher mit feinem Takt »restauriert«, bevor die verderbliche Stilweisheit an den Akademien großgezüchtet wurde. Das räumliche, konzentrierende Sehen fragt nicht darnach, ob es gotische oder moderne Formen sind, die einen künstlerischen Eindruck erzeugen, sondern nur nach ihrer Intensität. Nicht welches Stilgewand der Raum trägt, sondern welche Seele in ihm wohnt, ist von Wichtigkeit. Jedes andere Restaurieren ist im Grunde ebenso barbarisch wie das bewußte Zerstören alter Kunstschöpfungen, z. B. der Römerbauten durch die Päpste. Es besteht ein merkwürdiger Parallelismus zwischen der rücksichtslosen Kunstübung, die nur in ihrer Zeit den einzigen berechtigten Stil sieht, und dem gelehrten Eklektizismus, der in Ermanglung eigener Originalität seine überschüssige Energie an wehrlosen Altertümern ausläßt. Überfluß und Armut sind hier von gleichem Übel, zu denen sich als dritter Zerstörer dann noch der Krieg gesellt. Alle verlorenen Stilwerte der Kunst können nach einem Kriege leichter wieder ersetzt werden als historische, stilistisch wertvolle Raumgebilde.

Etwas anderes ist die sogenannte Denkmalpflege. Während die Restaurierungssucht etwas herstellen will, was nicht mehr vorhanden ist, soll die Denkmalpflege nur das erhalten, was schon besteht. Da — wie schon angedeutet — die subjektive Aufnahmefähigkeit der Menschen sich von Geschlecht zu Geschlecht ändert, die Werke selbst sich ebenfalls ändern, und endlich die Werke durch die Menschen und ihre Nutznießung geändert werden, so kann es sich für die Denkmalpflege neben der selbstverständlichen Erhaltung wertvoller Bauten immer nur um ein untergeordnetes Ausbessern, niemals um ein Weiterbauen oder Stilreinigen handeln. Einen Bau konservieren heißt etwas grundsätzlich anderes wie z. B. ein Gemälde unter

Glas und Rahmen. »Die Baukunst zerstört die Baukunst.« Die Denkmalpflege soll neben der Verhütung eintretender Baufälligkeit sich selbst Beschränkung auferlegen und in erster Linie nur um die Erhaltung des Genius loci im Sinne des Raumcharakters bemüht bleiben. Sie kann mit Vorbeugen mehr wirken als mit Selbstschaffen. Die hier angedeuteten Gesichtspunkte sind eng verwandt mit der schon oben betonten Vergänglichkeit der Architektur und lenken die Aufmerksamkeit auf die näheren Umstände, welche mit dem Stilwandel verknüpft sind.

Der Stilwandel und die Stilentstehung.

Der Vergänglichkeit der Architektur liegt der Stilwandel zugrunde. Als Ursache des Stilwandels kann man eine dreifache angeben. Fürs erste verändern sich die Bedürfnisse, welche die Architektur zu erfüllen hat, ganz erheblich. Neben diesen praktischen, mehr verstandesmäßigen Forderungen machen sich dann im allmählichen Wandel der Zeiten auch noch neue Wünsche des Gefühlsempfindens und endlich eine berechtigte Schaulust des Auges nach Abwechslung geltend. Die Freude an der Kunst besteht zum Teil in der Arbeit des Gemütes, des Gefühles, Neues zu erleben und neue Empfindungen zu bilden. Sobald diese Arbeit zu oft durch sich wiederholende Anregungen geleistet wird, läßt auch die Freude an der Kunst nach. Ähnlich besteht die Schaulust des Auges zum Teil am Reiz des Neuen, und sobald die Formen zu sehr an schon bekannte erinnern, schwindet das Interesse an der Augenarbeit. Das architektonische Schaffen muß proteusartig Neues erzeugen. Welche unendlich feinen Abstufungen und Fortentwicklungen zeigen in diesem Sinne z. B. die schon erwähnten griechischen Tempelstile. Obgleich sie der Laie mit drei Ordnungen zu erschöpfen glaubt, gleicht doch kein Tempel dem anderen! Wenn dagegen das gleiche zu oft wiederholt wird, entsteht das Schema, der Manierismus und schließlich die Epigonenkunst. Deshalb wird auch immer jene Form den größten Stilwert haben, die in sich Zeugungskraft zu neuen Reizen besitzt und nicht den Reiz vorzeitig abstumpft.

Wie ein Überdruß an der zu often Wiederholung schon bekannter ästhetischer Wirkungen berechtigterweise zur Stilneubildung oder zur ständigen Umwandlung führt, so kann schließlich doch nur das zum hohen Stil werden, was sich wiederholt schon ästhetisch bewährt hat, was Ewigkeitswerte in sich trägt. Den Prüfstein hiefür liefert wieder die Übereinstimmung mit dem Menschenleben, d. h. die Kunst muß bei all ihrer Selbständigkeit immer zugleich eine Vermittlerrolle mit dem Herzen des Volkes spielen, und gerade weil der Stilentwicklung ständig frisches Leben zuströmen soll, muß sie Zeugnis von den engen Beziehungen zwischen Leben und Kunst ablegen. Den künstlerischen Stoff zur Stilwandlung kann nur das Leben selbst geben. Die noch so bunt schillernden Kleider der verschiedenen Stilerscheinungen

vereinigen sich immer wieder zu dem gemeinsamen Ziel: das Allgemein-menschliche künstlerisch zu gestalten. In keiner Kunst wie gerade in der Architektur zeigt sich dies so deutlich. Sie ist Basis und Gerüst für alle anderen Künste, und zu einer Zeit, da es mit der Architektur schlecht bestellt ist, fehlt es an der Einheit der Kunst in einem gemeinsamen Stilbewußtsein überhaupt. Mehr noch als in anderen Künsten muß bei der architektonischen Stilwandlung eine allgemein kulturelle Grundlage gefordert werden. Das zu stark betonte Persönliche, das Hervordrängen des persönlichen Egoismus sind dabei zu verdammen.

Wie würde die Welt aussehen, wenn jeder, der sich ein Haus baut, sein eigener Architekt würde (wie Obrist gefordert hat)? Verstimmt es nicht schon, wenn sich in einem Raum, der einem künstlerisch gleichgültigen Zweck dient, ganz individuelle Linien, Kurven und Schnörkel, die sich sofort als Namenszug einer bekannten Künstlerpersönlichkeit kundgeben, einschleichen? Man ist verstimmt und zweifelt, ob man im Arbeitszimmer des Fabrikdirektors X oder bei dem Kunstgewerbler Y ist. Ein feines Stilempfinden würde es sicher vorziehen, nur einen typischen Raum des zwanzigsten Jahrhunderts um sich zu verspüren, der die Folie, den Hintergrund zum modernen Leben, Wohnen und Arbeiten abgibt und sich nicht selbstsüchtig in den Vordergrund drängt. Nicht durch individuell verschiedene Einzelleistungen kann ein Stil entstehen, sondern nur durch Typenschaffung, indem einer den andern in der gleichgerichteten Arbeit zu überbieten sucht, bis schließlich das Beste durch Gemeinsamkeit und Einheit ganzer Geschlechter erreicht wird. Aber freilich, es trägt dem »Künstler« so und so mehr Geld ein, wenn er seinen Namen mit jedem Ornament hundertmal auf seinen Auftrag hinaufschreibt, wenn seine Handschrift als graphischer Künstler sofort bei jedem Wettbewerb erkannt wird usw. Der Standpunkt »l'art pour l'artist« ist, wie schon betont, ebenso verwerflich wie die »l'art pour l'art«-Theorie. Das Sachliche muß in diesem Sinne vor allen Dingen im architektonischen Stilausdrucke überwiegen, und das Individuelle darf sich nur im Banne des Zeittypus ausdrücken. Die Wohnungen Pompejis, das Schabbelhaus zu Lübeck, das ums Jahr 1800 erbaute Haus der Tänzerin Marie Madeleine Guimard in Paris (veröffentlicht in der Deutschen Bauzeitung 1914 Nr. 58), die Genueser Paläste und so und so viele andere geschichtliche Bauten geben hier glänzende Musterbeispiele. Bei aller persönlichen Wohnlichkeit und intimem Charakter sind sie in erster Linie räumliche Dokumente des Zeitstiles.

Die Entwicklung zu einem neuen Architekturstil hat die rechte Mitte einzuhalten zwischen dem Weiterbauen auf der Überlieferung und der Einführung des Neuen. Es wäre deshalb falsch, unter die Vergangenheit einen großen Strich zu machen, welcher das Gewesene der Vergessenheit

ausliefere. Die Bildung eines Neustiles kann und darf kein Widerspruch zur unmittelbar vorausgehenden Tradition sein. Sie wird heute freilich nicht an den negativen Seiten, dem Klassizistischen und dem Eklektischen des neunzehnten Jahrhunderts anknüpfen dürfen, sondern wird das Erbe des Anpassungsfähigen zu steigern haben, um diese positiven Seiten in einer neuen Stilwelt mit dem Zeitgeist, der Technik usw. künstlerisch in Einklang zu bringen. Es wäre irrig, die »gute alte Tradition« des achtzehnten Jahrhunderts willkürlich wieder aufzunehmen und die ganze arbeitsreiche Zeit der Gärung und Vorbereitung des neunzehnten Jahrhunderts zu übersehen. Das moderne Leben verläuft nicht mehr im Biedermeierstil, das Zeremoniell der Gesellschaft ist nicht mehr wie im achtzehnten Jahrhundert auf Symmetrieachsen zu bringen, und es bedeutet eine arge Verkennung der Faktoren, welche zur Stilentwicklung notwendig sind, wenn Friedrich Ostendorf in seiner »Theorie des architektonischen Entwerfens« (Bd. 1, 1913, S. 26) sagte: »Da nun, wie wir gesehen haben, zur Erschaffung einer modernen Baukultur es notwendig wird, die künstlerische Überlieferung des achtzehnten Jahrhunderts aufzunehmen, wird es das einfachste sein, auch die Formen jener Zeit wieder aufzunehmen, nicht um ihrer selbst willen, sondern um ein einfaches, bequemes, ausreichendes und noch allgemein verständliches Gestaltungsmittel in die Hand zu bekommen. Weshalb auch nicht?« Die Kunst ist weder dazu da, ihre Ausdrucksformen sich von der »allgemeinen« Verständlichkeit, also der halb- oder ungebildeten Masse diktieren zu lassen, noch darf sie aus Bequemlichkeit die schon einmal verdaute Kost eines früheren Jahrhunderts unter Verleugnung aller kulturellen Errungenschaften der Zwischenzeit aufwärmen wollen.

Die Kontinuität der Entwicklung wird durch ein neues Stilgewand nicht unterbrochen, sofern nur der Zweck als der regulierende Kern zu seinem Rechte kommt. Er muß dafür sorgen, daß nicht absolut neue, rein geistige Ideale die gesetzgebende, ästhetische Norm werden, sondern daß Realitäten als die fundamentalen Ausgangspunkte entsprechend idealisiert werden. Wird dieser zweckliche Schwerpunkt der Architektur genügend berücksichtigt, dann mag sich sogar ein äußerlicher, scheinbarer Gegensatz zum Früheren mit Recht durchsetzen. Die Geschichte hat auch hiefür Beispiele: auf den Barock folgte der Zopf.

Zu solchen regulativen Realitäten, welche in durchaus berechtigter Weise die Stilentwicklung der Architektur an das unmittelbare Menschenleben fesseln, gehören vor allem die Klein-, Handwerks- und Heimatkunst. Ihre Quellen versiegen auch bei künstlerischem Tiefstand nie ganz. Aus ihnen schöpft die hohe Baukunst immer Anregungen und vereinigt bald mehr, bald weniger die verschiedenen Rinnsale aller einschlägigen künstlerischen Gewerbe zu einem größeren oder kleineren, gemeinsamen und

einheitlichen Strom. Freilich darf man in der Kleinkunst nicht einseitig die wesentliche und einzige Ursache eines Neustiles suchen. Die Probe darauf, ob ein neuer Zeitstil seine Ausdrucksmöglichkeiten gefunden hat, sind auch nicht gute kunstgewerbliche Einzelleistungen, sondern ihr Zusammenklingen entsprechend der Stimmung, dem Bedürfnis und der Schaubarkeit eines künstlerischen Raumes. Die Einzelform bleibt dabei untergeordnet, und der Verzicht — d. h. insofern sie nichts Geborgtes, Nachgeahmtes enthält — ist daran zunächst sogar wichtiger als das positiv Neue. Niemals kann die Kleinkunst allein einen Stil bilden. Von der immerhin beschränkten Wohnungskunst z. B. bis zum höchsten Ausdruck baukünstlerischen Schaffens, dem Stadtbau, ist ein weiter Weg, und zur zeitgemäßen künstlerischen Gestaltung einer ganzen Stadt gehört ein Eingehen auf alle geistigen Fäden und Kräfte der Zeit.

Keine Kunst ist in so hohem Grade wie die Architektur — und im besonderen der Stadtbau — das höchste und ausdrucksvollste Symbol einer Kultur. Mehr als in irgend einer anderen Kunst muß in der Architektur das Subjektive und Objektive zu einem einheitlichen Ganzen werden, und deshalb spielen auch in der Baukunst das Staatenleben, die herrschende Weltanschauung und die sozialen Verhältnisse eine so große Rolle. Ein neuer Zeitstil ist nur denkbar, wenn die Künstlerschaft, welche die Zeitabsichten vertritt, zugleich durch staatliche Gewalt Einfluß bei der Allgemeinheit erlangt, wenn ihr der Staat nicht nur Verständnis, sondern auch Rechte einräumt. Die letzten und höchsten Forderungen der Architektur können nur durch eine staatlich soziale Macht erfüllt werden. Da dies nicht immer der Fall ist, entwickelt sich der primitive Stil nicht immer zum hohen. Ist die Konjunktur günstig, dann bildet sich aus der zeugungsfähigen Kleinkunst der große Stil, dann wird das Handwerk aus seiner ausdauernden Selbstbescheidung zu höheren Aufgaben herangezogen und vermag sich nun mit Hilfe mächtigerer Faktoren ins künstlerisch Große durchzusetzen. Dieses braucht sich dabei durchaus nicht immer zum »Klassischen« erheben, um einen überzeugenden Stilausdruck zu erringen. Es kann ebenso in einer modernen Fabrikstadt, einer Werft oder dem Kruppschen Eisenwerk wie in der Rokokowelt des achtzehnten Jahrhunderts offenbar werden.

Der Stil der Gegenwart

Am Ende eines Zeitabschnittes, in welchem die Anwendung geschichtlicher Stile in Ermanglung eines eigenen vorherrschte, muß es doppelt erwünscht sein, zu erkennen, wie und unter welchen Vorbedingungen ein Stil entsteht. So müßig die Frage, in welchem Stile man bauen müsse, vor dem Klassizismus war, so selbstverständlich ist sie in der jüngeren Vergangenheit und noch heute nicht. Die angedeutete Lage des Stilumschwungs ist ja allgemein bekannt. Noch ist man zum Teil von der langen Gewöhnung an eine Afterkunst befangen. Viele Architekten empfinden es nicht als Verlegenheit, zu einem Rathaus- oder

Kirchenbau bei der Gotik, zu einem Theaterbau beim griechischen Tempel, zu einem Monumentalbau beim Palazzo Pitti Anleihen zu machen. Während doch in allen diesen Bauten die gleichen modernen Menschen ein- und ausgehen, also ein doppelter Widerspruch offenkundig wird: einmal in dem Gegensatz der Gegenwart zur Geschichte und ferner in der Unstimmigkeit der verschiedenen geschichtlichen, aber heute gebauten Stile unter sich, so wird doch noch vielfach der Ruf nach Neuem, den Zeitgenossen Entsprechendem als ketzerisch aufgefaßt.

Die Formen- und Stillehre der Antike, des Mittelalters und der Renaissance nehmen in den Programmen der technischen Hochschulen immer noch einen sehr weiten Raum ein. Will man diesen Ballast, der sich um so fühlbarer macht, als die Ansprüche z. B. des Beton- und Eisenbaues, des zeitgemäßen Industrie- und Stadtbaues immer vordringlicher werden, auch damit entschuldigen, daß man an diesen Stilen nur die ewig gültigen Proportionsgesetze, den Aufbau und ähnliches zu lehren vermeint: das überlebte Stilgewand schleicht sich mit den nicht zu umgehenden Gesetzen in den sich bildenden Formenschatz des jungen Architekten ein und läßt sich schwer mehr austilgen. So wird der entwerfende, empfängliche Geist ziemlich stark in geschichtliche Bahnen geleitet. Der geistige Besitz aller vorangegangenen Stile ist der Neubildung stilistischen Ausdrucks oft mehr hinderlich als förderlich. Das allzu Vertraute macht auch die Massen stumpf gegen die bauliche Umgebung. Man ist gleichgültig gegen Rathaus- und Kirchengotik, die Renaissancewohnhäuser zeigen ein totes Gesicht. Das Stilgefühl wird im Kern gar nicht angeregt, und man ist meist schon mit seinem Urteil über Architektur fertig, wenn man unterscheiden kann: »Das ist Barock, das ist romanisch usw.« Von einer tieferen Anteilnahme des Gemütes ist beim Durchschnitt der Betrachter und bei einer Durchschnittsarchitektur wohl kaum die Rede. Das relative Neue darf dabei freilich nicht verkannt werden, nämlich die Anpassung an die neuen Verhältnisse. Das allein genügt jedoch nicht; die Verschmelzung von alten Stilformen mit neuen Bedürfnissen ist ja bis zu hohem Grade gelungen, kann aber noch keinen organischen Zeitstil bedeuten.

Mag es im allgemeinen von zweifelhaftem Werte sein, eine stilkritische Betrachtung bis in die *jüngste Gegenwart* herein fortzusetzen, so sind doch die überall in Deutschland herrschende Baunot, die Inangriffnahme ganz neuer Probleme und nicht zuletzt die durchgreifende Umwertung aller Werte durch den Weltkrieg zu verlockend, um nicht daran Voraussagungen zu knüpfen, die sich ja zum Teil schon erfüllt haben. Soviel kann man heute wohl mit Sicherheit sagen, daß der oft wiederkehrende Glaube des vergangenen Jahrhunderts, in einen neuen Zeitstil einzugehen, diesmal kein leerer Wahn sein wird. Der Eklektizismus, im Bausch und Bogen genommen, hat über hundert Jahre gedauert, so daß man vom ersten

Auftauchen desselben bis heute einen ziemlich großen zeitlichen Abstand nehmen kann. Er hat sich innerhalb dieses Zeitraumes in den verschiedensten Formen wiederholt, so daß man seine Erscheinungen kritisch zu überschauen vermag. Wie völlig davon abweichend ist dagegen die Bauweise der jüngsten Vergangenheit! Schon im letzten Jahrzehnt des neunzehnten Jahrhunderts setzte eine scharfe Selbstkritik ein. Nicht zuletzt durch kunstwissenschaftliche Einsichten mußte man bekennen, daß man im Vergleich zum ägyptischen und griechischen, romanischen und gotischen, Renaissance-, Barock- und Rokokozeitalter recht wenig geleistet hatte und neben jenen Höhepunkten künstlerischer Entwicklung den letzten Platz einnehmen mußte. Wieder bedurfte es dann außer dieser Einsicht einer großen Selbsterkenntnis, daß nicht mit Nachahmen und auch nicht mit Wiederbeleben oder Nachempfinden etwas geleistet sei, um vor dem Richterstuhl der Zeiten zu bestehen. Aus dieser Gesinnung heraus kam man schließlich da und dort zur Sachlichkeit und zugleich Natürlichkeit im guten Sinne des Wortes. Damit hat die Architekturauffassung einen wesentlichen Umschwung durchgemacht.

Daß Deutschland hierbei die Führung hat, ist bei einem Vergleich mit anderen Nationen über allen Zweifel erhaben. Auch die breiten Massen beginnen jetzt wieder ganz allmählich eine Stellung zur Architektur zu nehmen, sei es auch vielfach eine ablehnende wie in jeder Sturm- und Drangperiode, aber es wird doch wieder ein Verhältnis zum Volk, ein Lebendiges, Bindendes, eine Grundlage, die unbedingt zur Stilbildung nötig ist, hergestellt. Sogar der Monumentalstil, welcher am zähesten am Renaissanceeklektizismus festhielt, fängt an, neue selbständige Ausdrucksformen zu suchen und zu wagen. Mit dem Streben nach einfacher Sachlichkeit kann sich unmöglich die heute schon maskenhaft wirkende italienische Renaissancearchitektur auf die Dauer vertragen. Dabei üben Eisen und Glas neben anderen verhältnismäßig neuen Materialien einen umgestaltenden Einfluß. Die hemmende Zurückhaltung der Behörden bekommt einen starken Antrieb durch das ständige Auftauchen neuer Fordernisse. Zu alledem kommt noch die gewaltige Not des Weltkrieges. Vielleicht ist sie allein berufen, das letzte große Hindernis zur Stilneubildung zu überwinden: nämlich den sozialen Kampf, die soziale Ungebundenheit und Gärung, welche einer endgültigen Kunststilentwicklung den Boden noch unsicher machen. Heute herrscht über die sachlichen und geistigen Bedürfnisse der Zeit noch keine Klarheit, es gibt keine einheitliche herrschende Weltanschauung, und ein allgemeiner Lebensstil, wie im achtzehnten Jahrhundert, ist unmöglich. Kann es vielleicht auch gar nicht mehr wünschenswert erscheinen, eine so allgemeine Formel, wie sie bis zum Ausgang der klassischen Stile geherrscht hatte, zu finden — denn der Charakter der Gegenwart besteht eben gerade in der Vielseitigkeit der Weltanschauungen —, so wird es um so wichtiger,

daß jenes große, allgemeine Gemeinschaftsgefühl, welches für einen hohen Stil unbedingt nötig ist, in etwas anderem gefunden werden kann. Das Gemeingefühl, die Urwüchsigkeit, Natürlichkeit und zugleich eine gewisse Parteilichkeit, welche jeder kulturell bedingte Neustil besitzen muß, werden vielleicht am sichersten in dem neu erstarkten Sozialismus, dem deutschen Volksbewußtsein begründet werden. Das Sozialbewußtsein kann jene feste und bestimmte Naturkraft, welche zur objektiven Gestaltung eines neuen Stiles gebraucht wird, erzeugen. Es ist imstande, über die Kluft zwischen den verschiedenen Bildungsgraden und geistigen Strebungen hinweg zu einem Höchsten, allen Gemeinsamen, Verständlichen und Ehrwürdigen, zu einem Muster und Ideale zu leiten.

Siebentes Kapitel

Erziehungsfragen

Belehrung ohne Belebung bleibt graue Theorie. Nach einiger Zeit wird sie wieder vergessen, statt die Tätigkeit zu steigern und das Leben zu bereichern. Architektur ist eine Kunst, die — wie keine zweite — aus dem Leben und für das Leben unmittelbar geschaffen ist. Und deshalb soll auch der Wirklichkeitssinn, die richtige Einschätzung des real räumlichen Arbeitsfeldes alles baulichen Gestaltens beim werdenden Architekten richtig geweckt und ausgebildet werden. Wie auf anderen Gebieten auch, liegt die Zukunft zum guten Teil hier in der Schule. Die Lehrprogramme und Studienpläne der Hochbauschulen tragen die Keime zu den kommenden Früchten in sich. Und daß sie heute in keiner Weise mehr der Zeit entsprechen, daß eine geradezu revolutionäre Unzufriedenheit mit der bestehenden Ausbildungsmethode herrscht, das zeigen die vielen Strebungen zur Besserung aus Lehrer- und Schülerkreisen. Die in diesem Buche entwickelten Ideen und Gedanken wären tot und müßig, ließen sie sich nicht gerade auf die wichtige Erziehungsfrage anwenden und könnten hier nicht unmittelbar fruchtbare Anregungen geben.

Gegenwärtige Reformbestrebungen im Erziehungswesen des Hochbaus.

Die Reformvorschläge, welche in letzter Zeit so häufig aufgetaucht sind, gehen wenig von der Sache selbst, nämlich dem Wesen der Architektur, aus. Ihre Mängel lassen sich vielleicht in folgenden drei Punkten zusammenfassen und bezeichnen:

1. Es wird die Forderung aufgestellt, die Schule und Erziehung des Baufachmannes mit jener des Malers, Bildhauers oder Kunstgewerblers eng zu verknüpfen. Der bayrische Ausschuß z. B., welcher sich zum Aufbau der neuen Kunsterziehung aus Vertretern der Akademie, Kunstgewerbeschule, bildenden Kunst und neuen Sezession zusammengesetzt hat, stellte als dritten Leitsatz seines Programmes auf, »daß für das ganze Gebiet der Malerei, Bildhauerei und Baukunst die Hochschule für bildende Kunst, die Akademie, in Betracht zu kommen hat mit der Beschränkung, daß hierbei in die Tätigkeit der Technischen Hochschule nicht eingegriffen werden soll, soweit sie sich mit der Ausbildung zum Architekten befaßt«. Das bedeutet in der Erziehung

des Architekten eine zersetzende Zweiteilung nach der technischen und künstlerischen Seite hin wie sie ähnlich in Paris (école des beaux arts und école centrale) besteht. Architektur läßt sich ihrem Wesen nach nicht in »Kunst« und »Technik« gewaltsam zerteilen (und Frankreich leistet auch in der Entwicklung moderner Baukunst recht wenig). Andere Reformer verlangen den engen Anschluß an den Tiefbauingenieur. Bei Durchführung all dieser Bestrebungen würden die Architekturschulen einem Zersetzungsprozeß anheimfallen, statt sich — wie heute unbedingt nötig — auf ihre eigene, gewaltig umfangreiche Aufgabe zu besinnen, in sich selbst zu festigen und zeitgemäß zu verbessern. Es ist zweifellos auch gewagt, dem Handwerk einen zu großen Raum (besonders im Hochschulprogramm) einzuräumen; denn der eigentliche Sinn und Wert des Handwerks geht verloren, sobald es von der erwerbenden, im pulsierenden Geschäftsleben stehenden Werkstatt in den Schulbetrieb verpflanzt wird. Ganz abgesehen davon ist »Handwerk« im Kern seines Wesens eine Gesinnungssache! Und der Handwerker hat nun einmal eine andere Gesinnung und einen anderen Gesichtskreis wie der Akademiker; er lebt heute nicht mehr wie im Mittelalter in einer ähnlichen, sondern in einer anderen geistigen und seelischen Welt.

2. Die bisherigen Reformvorschläge achten zu wenig oder gar nicht auf das so wichtige gegenseitige Verhältnis und Zusammenarbeiten der niederen und höheren Hochbauschulen untereinander. Sie bearbeiten meist nur e i n e Schulgattung oder verlangen gar die Erziehungsmöglichkeit zu sämtlichen Zweigen des Bauwesens in einer einzigen Bildungsanstalt (Bauhaus). Das moderne Hochbauwesen mit seinem überragenden Einfluß auf das gesamte Wirtschaftsleben erfordert heute eine abgestuft großzügige Organisation aller Bauschulen in einheitlichem Sinne. Sehr hinderlich ist dieser Einheit, wenn z. B. am Kultusministerium in Bayern für Hochschulen ein anderes Referat wie für Bauschulen und Meisterschulen besteht. Die staatliche Oberleitung sämtlicher Bauschulen sollte in einer einzigen Hand liegen. Diese verantwortungsvolle Persönlichkeit dürfte ferner kein Jurist, sondern müßte ein Baufachmann sein. Und endlich scheint es eigentlich selbstverständlich, daß er selbst längere Zeit als Lehrer an einer Schule tätig und die Materie nicht nur vom Hörensagen durch die Brille des Juristen kennen sollte.

3. Die meisten der bisherigen Vorschläge (Broschüren, Zeitschriftenartikel, Referate und besonders Rektoratsreden) ergehen sich in zu allgemeinen Phrasen und hoffnungsreichen Redensarten. Sie bringen zu wenig positive, greifbare Unterlagen und Studienpläne, auf Grund deren man den Weg der praktischen Durchführung unmittelbar ersehen könnte.

Statt neue Bildungsstätten wie »Bauhaus«, »Meisterateliers« und gemeinsame »Akademien« für Kunstgewerbler, Architekten, Maler und Bildhauer neben den bestehenden Akademien, Hochschulen, Baugewerkschulen,

Meisterschulen und vielen Fach- und Privatschulen zu gründen, statt in einer Zeit des wirtschaftlichen Tiefstandes mit vollkommen unzureichenden Mitteln utopische Experimente zu wagen, statt die wenigen vorhandenen Kräfte noch vollends zu zersplittern, soll man sich lieber auf das Vorhandene besinnen und es so bald und so gut wie möglich zusammenfassen, einheitlich ausbauen und ins richtige Verhältnis zueinander bringen. Diese hochwichtige Aufgabe muß der Staat in großzügiger Weise in die Hand nehmen und darf sich nicht von einzelnen mehr oder weniger willkürlich vorgehenden Privatunternehmungen zuvorkommen lassen. Hat sich erst das gesamte Erziehungswesen des Baumeisters in sich gefestigt, dann wird es auch die richtige Einstellung zum Handwerk, Kunstgewerbe, zur Malerei, Bildnerei und zum Tiefbauwesen finden. Die Besinnung und Festigung der im Wesen der Baukunst liegenden Faktoren ist das Primäre, der Anschluß an die Schwesterkünste usw. ist das Sekundäre.

Wir besaßen in Bayern schon vier Jahre vor dem Kriege die handwerklich, wirtschaftlich und kulturell so überaus wichtigen »Meisterschulen für Bauhandwerker«. Sie fanden viel zu wenig Beachtung und sind durch den Krieg arg in Verfall geraten. Statt sich ihrer Aufgaben und damaligen Erfolge zu erinnern, statt darin tüchtige Maurer-, Zimmerer- und Steinmetzmeister heranzubilden, die der Baukunst wieder ein gesundes Fundament schaffen könnten, erzieht man die Schüler im »Bauhaus« — um nur ein Beispiel anzuführen — zu expressionistischen Glasmalern und futuristischen Graphikern. Statt dem Handwerk aus Handwerkerkreisen neue Kräfte zuzuführen, entziehen ihm die Baugewerkschulen die besten Leute und machen sie zu stellensuchenden »Technikern«, die dann auch noch den ohnedies arbeitslosen Akademikern das Brot wegnehmen. Statt an der Hochschule den Studienplan zu vereinfachen und auf große Gesichtspunkte der Raumkunst hinzulenken, wird vielfach das malerische, graphische und plastische Element und das Spezialistentum in den Vordergrund gestellt, die den Sinn für das Räumliche, eigentlich Architektonische verkümmern lassen.

Bedeutung und Beziehung der Hochbauschulen untereinander. Ihre Stellung zum praktischen Bauwesen.

Die Schule erhält ihre Bedeutung — wie schon betont — durch das Leben. Die praktischen, wirtschaftlichen und künstlerischen Fordernisse des Bauwesens müssen die Normen abgeben für die einschlägigen Erziehungsanstalten. Was erfordert ein einwandfreier Baubetrieb an Fachleuten? Nehmen wir als einfaches Beispiel einen mittelgroßen Bau. Ein künstlerisch befähigter, akademisch gebildeter Bauleiter trägt die Verantwortung. Ihm unterstehen vier Techniker (darunter etwa zwei Bauführer) mit Bauschulbildung. Mit und unter ihnen arbeiten ca. fünfzehn Handwerksmeister. Diesem Bedarf an Fachleuten entsprechen — ganz überschlägig z. B. für Bayern angenommen — eine Hochschule, vier Bauschulen

und fünfzehn Meisterschulen. Es wären also nach dem jetzigen Stand eine Reihe von Bauschulen in Meisterschulen umzuwandeln und vor allem neue Meisterschulen — unter Aufgabe anderer kleinerer Spezialfachschulen — ins Leben zu rufen. Alle diese Schulen müßten selbstverständlich einheitlich in strenger gegenseitiger Fühlungnahme organisiert und vom Staate verwaltet werden.

Die Vertreter des Baumeisterberufes lassen sich in drei große Gruppen einteilen, die sowohl in ihrer sozialen Stellung als auch in der Sache selbst und der notwendigen Arbeitsteilung begründet liegen. Es sind die Bauhandwerker (wie Mauerer-, Zimmerer- und Steinmetzmeister), die Techniker (wie Bauführer, Zeichner und Spezialhilfsarbeiter des Baubüros) und Akademiker (d. h. leitende Künstler und Beamte). Diese drei Gruppen sind heute unter sich so verschieden, daß sie unbedingt getrennte Bildungsstätten verlangen. Darüber wird sich wohl auch jeder schon auf Grund seiner Vorbildung klar sein können, ob er sich dem handwerklichen oder dem mittleren technischen oder dem akademischen Beruf zuwenden will und kann. Eine einzige Schule, aus der alle wie im Mittelalter aus einer Bauhütte hervorgehen sollen, ist bei dem modernen, verwickelten Baubetrieb ein Unsinn. Ebenso wird bei einer Verquickung mit anderen Künstlern, wie Malern und Kunstgewerblern, immer der eine oder andere zu kurz kommen; denn der Baumeisterberuf erfordert eine so sorgfältige und straff organisierte Erziehung, daß man während der kostbaren Ausbildungszeit nicht zwei und drei Herren zugleich dienen kann. Wer sich z. B. auf Innenarchitektur beschränken will, kann ohne Schaden seiner einheitlichen Ausbildung von einem angemessenen Zeitpunkt ab auf die Kunstgewerbeschule übertreten. Solche Sonderfälle dürfen aber niemals die in sich selbständige, geschlossene und eigenbedeutsame Organisation der Hochbauschulen umwerfen!

Die drei Schulgattungen: Meisterschulen, Bauschulen und Hochschulen sollen nun im folgenden in großen Zügen nach ihren Studienprogrammen behandelt werden. Ihrer Bedeutung und gegenseitigen Stellung entsprechend sind sie: I. Bauhandwerkerschulen, II. Baumittelschulen und III. Bauhochschulen genannt.*)

I. Die Bauhandwerkerschule.

Das Ziel der Bauhandwerkerschulen ist, Meister des Baugewerbes heranzubilden soweit dies in der Schule überhaupt möglich ist. Im Einvernehmen mit der Handwerkskammer und unter dem Beisitz von erfahrenen Meistern wird nach Absolvierung von zwei sechsmonatlichen Winterkursen die Meisterprüfung abgehalten. Der Schule steht damit das alleinige Recht zu, den Meistertitel zu verleihen, und der Staat bekommt so die unbedingt nötige Kontrolle

*) Das Folgende ist ausführlich enthalten in: »Reformentwurf zur einheitlichen Organisation der Hochbauschulen« (siehe Anzeige am Schlusse des Buches!).

über alle, die sich »Meister« nennen. — Voraussetzungen zur Aufnahme in die Schule (die in der Übergangszeit noch Ausnahmen erfahren können), sind 1. Vollendung des 18. Lebensjahres, 2. Bestandene Gesellenprüfung, 3. Leumundszeugnis.

Lehrprogramm des ersten Winterkurses.

Geschäftskunde (6 Wochenstunden): Aufsätze, Korrespondenz, Schriftstücke.

Rechnen (6 Wochenstunden): Aufgaben aus dem geschäftlichen Leben. Einfache Flächen- und Körperberechnungen aus dem Bauwesen im Anschluß an die Festigkeitslehre.

Festigkeitslehre (4 Wochenstunden): Flächen-, Körper- und Gewichtsberechnungen. Zulässige Beanspruchung auf Zug und Druck. Einfache Belastungsfälle.

Konstruktionslehre (20 Wochenstunden): 1. Maurerarbeiten; Backsteinverbände, Backsteinmauern, Lehmbauweise, Maueröffnungen, Mauern aus Naturstein. 2. Zimmererarbeiten; Holzverbindungen, Balkenlagen, Zwischendecken, Fachwerk. 3. Holz- und Steintreppen. 4. Dächer und Eindeckung. 5. Beton- und Putzarbeiten.
Vorträge gemeinsam, Übungen für Mauerer und Zimmerer getrennt.

Freihandzeichnen (8 Wochenstunden): Figuren, Körper, Konstruktionen, Maßskizzen, Bauformen. (Exkursionen.)

Lehrprogramm des zweiten Winterkurses.

Geschäftskunde (4 Wochenstunden): Wechsellehre, Einfache Buchführung, Auszuführender Geschäftsgang eines Monats.

Gesetzeskunde (2 Wochenstunden): Bürgerkunde, Gewerbeordnung, Reichsversicherungsordnung.

Festigkeitslehre (4 Wochenstunden): Berechnung eines ganzen Hauses mit Annahme verschiedener Nutzlasten und Deckenkonstruktionen.

Konstruktionslehre (18 Wochenstunden): Dächer, Gewölbe (nur für Mauerer), Schiftungen (nur für Zimmerer, mit Werkstatt), Massivdecken (nur für Mauerer, mit Werkstatt), Treppen (hauptsächlich für Zimmerer, mit Werkstatt), Gerüste, Auswechseln und Unterfangen, Isolierung, Erker und Balkone.
Übungen für Mauerer und Zimmerer getrennt.

Baukunde (8 Wochenstunden): Bauordnung, Bauführung, Landwirtschaftliche Baukunde, Entwerfen von Kleinbürgerhäusern.

Materialienkunde (2 Wochenstunden): Stein, Holz, Sonstige Baustoffe, Kleine Reparaturen gegen verschiedene schädl. Einflüsse, Besichtigungen.

Veranschlagen (6 Wochenstund.): Erdarbeiten, Mauererarbeiten, Zimmerer-arbeiten, Steinmetzarbeiten, Kostenanschlag zu einem kleinen Haus.

Örtliche Besonderheiten werden die Lehrpläne in Einzelheiten zu reduzieren oder zu ergänzen haben. Der Unterricht wird zweckmäßig durchgehends zweistündig erteilt; die gerade Zahl der sämtlichen Wochenstunden ermöglicht dies. Gemeinsame Fächer der beiden Kurse sollen von dem gleichen Lehrer gelehrt werden (mit Ausnahme der Konstruktionslehre). Sämtliche Lehrer müssen Baufachleute sein. Der Schule soll eine Werkstatt zur Verfügung stehen; die Schiftungen werden zweckmäßig im Maßstab 1:2 ausgeführt. Eine gute Modellsammlung ist der Anschauung sehr förderlich. Das Diktat ist auf ein Minimum zu beschränken. In Materialienkunde ist der Nachdruck nicht auf die Herstellung, sondern auf die Eigenschaften der Baustoffe zu legen. Im Freihandzeichnen sind die Maßskizzen das Wichtigste; am besten wird an einem Bau gearbeitet, von welchem die Werk- und Detailzeichnungen zur nachfolgenden Kontrolle und zum Überblick über das ganze Projekt zur Verfügung stehen. Im Veranschlagen ist die Preisentwicklung die Hauptsache. Eine mit der Schule verbundene Bauberatungsstelle gibt ständige Fühlung mit der Praxis. Das Meisterstück soll in einem Entwurf unter Klausur bestehen. Man muß von einem selbständigen Meister auf dem Lande die Anlage eines Kleinbauernhofes, Söldner- oder Gütlerhauses, Arbeiter- oder einfachen Bürgerhauses mit genauer handwerklicher Durcharbeitung einiger Details fordern, weil er in seinem Berufe solche Aufgaben ohne Hilfe eines Architekten erfüllen muß.

II. Die Baumittelschule.

Das Ziel der Baumittelschulen ist, Baumeister (Techniker) des Hochbaufaches heranzubilden, soweit die Ausbildung in der Schule erfolgen kann. Die erfolgreiche Ablegung der Schlußprüfung soll zur Führung des Titels »Baumeister« berechtigen, der damit – analog dem »Meister«-Titel der Bauhandwerkerschule und der Benennung »Architekt« nach Absolvierung der Hochschule – wieder staatlich geschützt werden soll. Voraussetzung zur Aufnahme in die Schule sind: 1. Vollendung des 16. Lebensjahres; 2. ein Jahr Handwerkspraxis; 3. Bestehen der Aufnahmeprüfung. Der Ausbildungsgang umfaßt fünf aufsteigende, halbjährige Kurse. (Siehe bayer. »Ministerialblatt für Kirchen- und Schul-Angelegenheiten« vom 7. Sept. 1910).

Lehrprogramm des ersten Kurses.

Bürgerkunde (2 Wochenstunden): Die Siedlungen. Die Familie und Gemeinde. Die Stadt der Gotik. Das Handwerk und die Zünfte. Die Stadtwirtschaft. Das alte Deutsche Reich (10. bis 15. Jahrh.).

Geschäftskunde (2 Wochenstunden): Schriftliche Arbeiten bautechnischen und geschäftlichen Inhalts.

Mathematik (6 Wochenstunden): Einführung in die Buchstabenrechnung. Gleichungen ersten Grades. Quadrate und Kuben. Die wichtigsten stereometrischen Sätze.

Planimetrie (4 Wochenstunden): Die Lehre vom Dreieck, Viereck, Vieleck und vom Kreise. Proportionen. Konstruktionsaufgaben.

Freihandzeichnen (6 Wochenstunden): Beschreiben von Plänen, Flachfiguren. Einfache Farbengebung.

Darstellende Geometrie (8 Wochenstunden): Nach den Hausmodellen von Prof. Peters: Projektion. Schnitte. Wahre Größen. Abwicklungen. Durchdringungen. Dachausmittlungen.

Konstruktionslehre (auf ortsübliche Ausführungsarten ist Rücksicht zu nehmen) 1. Stein (4 Wochenstunden): Grundrisse einfacher Bauwerke nach Modellen. Backsteinkonstruktionen; 2. Holz- und gemischte Konstruktionen (12 Wochenstunden): Verbindungen. Balkenlagen. Zwischendecken. Fachwerke. Der stehende und der liegende Stuhl.

Lehrprogramm des zweiten Kurses.

Bürgerkunde (2 Wochenstunden): Das Werden des Staates. Die Residenzstädte des Barock. Das Landesfürstentum (16. bis 18. Jahrh.).

Geschäftskunde (2 Wochenstunden): Geschäftsbriefe. Eingaben. Bestimmungen des Post-, Telegraphen-, Telephon- und Eisenbahnverkehrs.

Naturkunde (4 Wochenstunden): Elemente der Festigkeitslehre. Feste, flüssige und gasförmige Körper. Einfache Maschinen. Wärme, Magnetismus, Elektrizität, Licht. Grundbegriffe der Chemie.

Mathematik (8 Wochenstunden): Potenzen und Wurzeln. Gleichungen ersten und zweiten Grades. Elemente der Trigonometrie. Logarithmen. Der Rechenschieber.

Freihandzeichnen (6 Wochenstunden): Anwendung von Naturvorbildern. Körperzeichnen. Maßskizzen und Detailzeichnungen.

Darstellende Geometrie (8 Wochenstunden): Schattenkonstruktionen. Erdbau. Linearperspektive. Darstellung eines Gebäudes.

Konstruktionslehre (14 Wochenstunden): Fußböden und Decken. Einfache Gewölbe. Dachstühle. Bedachungen und Abwässerung. Holztreppen.

Lehrprogramm des dritten Kurses.

Bürgerkunde (2 Wochenstunden): Das Wesen des Staates. Die Weltmächte. Das neue Deutsche Reich (19. und 20. Jahrh.).

Geschäftskunde (2 Wochenstunden): Öffentliche Ausschreibungen. Verträge. Mahn- und Klageverfahren. Lohnlisten. Tarifverträge.

Freihandzeichnen (6 Wochenstunden): Führung eines Skizzenbuches. Werkzeichnungen. Möbel.

Statik (6 Wochenstunden): Zug-, Druck- und Scherfestigkeit, Knickfestigkeit. Biegungsfestigkeit.

Konstruktionslehre (12 Wochenstunden): Türen und Fenster, Beschläge. Steinschnitt. Treppen. Gerüste, Gründungen, Auswechslungen. Erker und Balkone.

Baukunde (12 Wochenstunden): Bauordnung. Bauführung. Landwirtschaftliche Baukunde. Einführung in das Entwerfen.

Vermessungskunde (4 Wochenstunden). Meßgeräte. Nivellieren. Aufmessen einfacher Gebäude.

Lehrprogramm des vierten Kurses.

Bürgerkunde (2 Wochenstunden): Verwaltung und Rechtswesen. Lebensordnung. Soziale Klassen.

Geschäftskunde (4 Wochenstunden): Wechsel, Scheck, Pfandbrief, Aktie, Hypothek. Einfache Buchführung.

Statik (6 Wochenstunden): Biegungsfestigkeit. Zusammengesetzte Festigkeit. Wasser- und Erddruck. Winddruck.

Konstruktionslehre (6 Wochenstunden): Die häufiger vorkommenden Eisenkonstruktionen.

Baukunde (8 Wochenstunden): Grundriß und Aufbau bei größeren Gebäuden. Wasserversorgung und Entwässerung. Gas- und elektrische Anlagen. Heizung und Lüftung.

Entwerfen (10 Wochenstunden): Einfachere Nutzbauten. Schlichte Formen. Eingehende Detail- und Werkzeichnungen.

Veranschlagen (4 Wochenstunden): Siehe oben »Bauhandwerkerschule«.

Tiefbau (4 Wochenstunden): Längen- und Querprofile von Straßen. Fahrbahn und Fußwege. Kanalisation.

Lehrprogramm des fünften Kurses.

Bürgerkunde (2 Wochenstunden): Wirtschaftsleben. Technik. Geld. Unternehmungen. Bodenspekulation. Handwerk. Genossenschaften und Innungen.

Gesetzeskunde (4 Wochenstunden): Die Gewerbeordnung. Die Reichsversicherungsordnung.

Materialienkunde (4 Wochenstunden): Siehe oben »Bauhandwerkerschule«!

Statik (6 Wochenstunden): Der Eisenbeton im Hochbau. Wiederholungen.

Baukunde (4 Wochenstunden): Stillehre. Kleinere Entwurfsaufgaben in skizzenmäßiger Behandlung.

Entwerfen (20 Wochenstunden): 1. Bürgerliche Baukunst. Umfangreichere Aufgaben, Eingabepläne, Werkzeichnungen. 2. Ländliche Baukunst. Bauwerke in heimischer Bauweise. Konstruktive Einzelheiten.

Veranschlagen (4 Wochenstunden): Ausbauarbeiten, Verträge, Massenberechnung, Leistungsverzeichnis, Preiserhebung.

Wie bei den Bauhandwerkerschulen ist auch bei den Baumittelschulen die Summe der Wochenstunden in jedem Kurs: 44. Ein Zusammenlegen von zwei Unterrichtsstunden ist möglich. Ebenso gilt hier das oben über Modellsammlung und Bauberatungsstelle Gesagte. Die »Bürgerkunde« — das einzige Fach für Allgemeinbildung — steht im engen Zusammenhang mit »Geschäfts- und Gesetzeskunde« und ist vom gleichen Lehrer zu geben. Lehrbuch: Oskar Wende »Staatsbürgerkunde«. Ebenso werden »Mathematik«, »Planimetrie« und »Statik« zweckmäßig in sich organisiert. Endlich sind »Bauführung«, »Bauordnung« und »Landwirtschaftliche Baukunde« unter dem Gesamtbegriff »Baukunde« zu einem harmonischen Ganzen zu vereinigen. Hausaufgaben sind zu vermeiden, dagegen ist eine ständige Überwachung der Heftführung erforderlich. Lehrbücher sind auf ein Minimum zu beschränken. Die Hauptaufgabe der Schule besteht in »Konstruktion« und »Entwerfen«; dabei sind die durch die Zeit bedingten wirtschaftlichen Verhältnisse der Baupraxis möglichst zu berücksichtigen. (Neue Polizeivorschriften, neue Baustoffe, Sparsamkeit wegen Kohlennot, Weglassen teuerer Konstruktionen, Ausarbeiten von Konstruktionstypen und Normen.)

III. Die Bauhochschule.

Das Ziel der Bauhochschulen soll sein, Künstler und Beamte von höchstem Verantwortlichkeitsgefühl, kultureller Gesinnung und gediegenem Können heranzubilden. — Die Voraussetzungen zum Hochschulstudium sollen sein: 1. Möglichkeit, sich mit 18 Jahren dem Studium widmen zu können; 2. Allgemeinbildung des Akademikers mit allen nötigen Vorkenntnissen in Mathematik, Naturwissenschaften und besonders den Grundzügen der darstellenden Geometrie;

3. Nachweis künstlerisch räumlicher Auffassungsfähigkeit durch eine Aufnahmeprüfung. Diese Voraussetzungen waren mitbestimmend für die Aufstellung der folgenden Lehrprogramme, die im übrigen aus dem Wesen der Baukunst selbst, aus pädagogischen Erwägungen und aus den Forderungen der Zeit erwachsen sind.

Vor allem sollte die Erkenntnis des räumlichen Grundcharakters aller Baukunst bestimmend werden für die Ausbildungsmethode. Schon bei der Aufnahme in eine Architekturklasse wäre es überaus wichtig, zu prüfen, ob sich der Studierende überhaupt zu diesem Beruf eignet. Wie Riemerschmid von dem angehenden Maler eine Probe kompositorischen Sehens verlangt, so sollte für den werdenden Raumkünstler der *Nachweis räumlicher Auffassungsfähigkeit* Vorbedingung sein. Wie der künstlerische Nachweis zum Malerberuf nicht in der Fähigkeit, die Natur abzuzeichnen, bestehen kann, und es für den Bildhauer nicht genügt, einen Akt anatomisch korrekt aufzufassen, so ist noch gar keine Gewißheit zur Geeignetheit zum Raumschöpferischen gegeben, wenn jemand technische Bauzeichnungen anfertigen kann. Selbstverständlich darf man von dem, der sein Studium erst beginnt, noch keine Probe des *Könnens* verlangen, aber es gibt Mittel und Wege genug, festzustellen, ob jemand *Talent* zu räumlichen Vorstellungen, Fähigkeiten und Verlangen, sich allseitig mit seiner Umgebung künstlerisch auseinanderzusetzen hat. Gerade für den Architekturstudierenden wäre diese Prüfung doppelt wichtig, weil sich die meisten sehr im Unklaren über ihren eigentlichen Beruf sind, die Begabung hiezu sich nicht so offenkundig zeigt und erweisen läßt, und dabei die Verantwortung sowohl für den Einzelnen wie für die Allgemeinheit eine ungleich größere ist als bei Malern, Bildhauern und Kunstgewerblern. Es ist eine oft beobachtete Erfahrung, daß von vielen, die mit einer gewissen Unsicherheit — teils weil sie zur Malerei und Plastik nicht den Mut haben, teils weil ihnen das Gewerbe nicht hoch genug scheint — das Studium der Architektur beginnen, die meisten keine richtige Einstellung zum Studienprogramm finden. Es liegt das nicht allein an dem veraltet wissenschaftlichen und formalistischen Anfangsunterricht der Schule, sondern auch an der Unklarheit darüber, was Architektur als räumliche Kunst überhaupt ist, und was ihrem Wesen nach beim angehenden Baukünstler vorausgesetzt werden muß. Um vor Enttäuschungen zu bewahren, sollte das Schülermaterial schon von Anbeginn durch eine Aufnahmeprobe gesiebt werden, wie es an der Musik-, Maler- und Bildhauerakademie — ja sogar an der Kunstgewerbeschule — selbstverständlich ist. Das Bedenken, daß dadurch viele Elemente ausscheiden müssen, die für den Verwaltungsdienst usw. geeignet wären, ist wohl nicht ausschlaggebend; denn es werden sich während des Studienganges immer noch mehr als genügend zu der Beamtenlaufbahn entschließen. Mit einem

so gesiebten Schülermaterial läßt sich dann auch zweifellos ein ganz anderer Studienplan durchführen, der mehr Lust und Freude zur Arbeit erzeugt als der jetzige und auch höhere Leistungen erzielen kann.

Lehrprogramm des ersten Semesters (Winter).
Theoretische Einführung.

1. Einführung in die Materialienkunde, Konstruktionslehre und Statik mit Übungen unter der Oberleitung des gleichen Lehrers. (Eine kurzgefaßte, dem Fassungsvermögen des Anfängers angepaßte, in drei Bände gegliederte »Theorie der Bautechnik« ist als Lehrbuch sehr erwünscht und kann für das zweite Semester ein nützlicher Ratgeber werden.)
2. Einführung in die Baukunde, Bauführung und Geschäftskunde, ebenfalls unter der einheitlichen Leitung eines Praktikers und an Hand eines entsprechenden Leitfadens »Einführung in die Praxis des Hochbauwesens«. Nicht zu vergessen sind dabei die wichtigsten Bestimmungen der Bauordnung, Brandversicherung, ferner der Gebrauch des Baukalenders und einfacher Meßgeräte sowie die Kenntnis kleiner landwirtschaftlicher Bauten.
3. Freihändiges Maßskizzieren, Aufnehmen und Detaillieren im Sinne von H. Bernoulli (»Aufnahme und Skizze« in Wasmuths Monatsheften III. Jahrg. Nr. 2/3) und Goeschel (Techn. Hochschule München). Geschmackvolle Schrift, deutliche Maßzahlen, handwerkstechnische Ausführung, Materialangabe, übersichtliche Darstellungsform von Grundriß, Aufriß und Schnitten.

Lehrprogramm des zweiten Semesters (Sommer).
Handwerkliche Praxis.

1. Praxis am Bau, auf dem Reißboden und in der Werkstatt. Werktätige Mitarbeit unter Leitung der Werkmeister als Erfüllung einer eventuell zukünftigen allgemeinen Arbeitspflicht. (Die staatlichen und städtischen Bauten geben Gelegenheit.)
2. Praxis im Atelier: Konstruktions-, Werk- und Detailzeichnungen.
3. Praxis im Büro: Anfertigung von Leistungsverzeichnissen, Kostenanschlägen und Preiserhebungen.

Lehrprogramm des dritten Semesters (Winter).
Künstlerisch räumliche Bildung.

1. Einführung in die Ästhetik, Geschichte und Stillehre der Architektur unter Oberleitung des gleichen Lehrers und an Hand eines entsprechenden dreigegliederten Lehrbuches »Theorie der Baukunst«. Vorträge,

Übungen und Seminare. Schematisches Auftragen der wichtigsten historischen Bauten nach großen räumlichen Gesichtspunkten auf quadriertem maßstäblichem Papier in Skizzenform. (Die Spezialvorlesungen in antiker, mittelalterlicher und Renaissancebaukunst sollen dadurch ersetzt, durch bisher vernachlässigte Zeitepochen ergänzt und vor allem auf eine Einheit gebracht werden, die in kürzerer Zeit mehr gibt.)

2. Zeichnerische Übungen im »Versuchsraum«, d. h. Übungen in einem Atelier mit verschiebbaren Wänden, Decken, wandelbaren Einbauten, Fenstern, Türen usw. Studien über die räumliche Bedeutung der Dimensionen, Distanzen, Beleuchtungen, Proportionen, Farben, Details usw. Optische und psychologische Wirkungsformen im Zusammenhang mit Konstruktion, Material und Zweck. Ähnliche Übungen am Hausäußern und im Stadtraum (d. h. auf Straßen und Plätzen). Entwicklung des Zweidimensional-Zeichnerischen aus dem Dreidimensional-Räumlichen. Dekorative Architektur, Inneneinrichtung.
3. Darstellende Geometrie, Schattenkonstruktion und Perspektive in möglichst wenigen, klaren und einfachen Darstellungsmethoden. Keine »malerischen« Bilder!

Lehrprogramm des vierten Semesters (Sommer).
Reisen.

1. Studienreisen (wenn nötig mit Staatszuschüssen).
2. Selbständige Literaturstudien mit Anfertigung von Exzerpten.
3. Planaufnahmen (auf Reisen) mit Maß-, Konstruktions-, Materialangaben und kritischer Stellungnahme zum Zweck der Gebäude. Skizzen, Berichte usw. sind von den Professoren nach einheitlicher Norm zu begutachten.

Lehrprogramm des fünften Semesters (Winter).
Entwerfen.

1. Gebäudekunde. Verschiedene mustergültige moderne Bautypen nach Zweck, Material und Konstruktion. Grundsätzliches beim Entwerfen. Hygiene und Heizung. Übungen im kleinen Maßstab auf quadriertem Papier.
2. Entwerfen von kleineren Bauten in Kompositionsklassen. Besonderer Wert ist dabei auf die einheitliche komplette Durcharbeitung des ganzen Baues zu legen. Einfügen in eine bekannte Situation. Kein Phantom! Modelle mit Umgebung.
3. Ausbildung der Rede- und Schriftgewandtheit in Seminaren. Referate und Diskussionen über die architektonische Entwicklungsgeschichte im Anschluß an die Ästhetik, Geschichte und Stillehre des dritten Semesters. Formerklärungen an guten und schlechten Raumlösungen. Kritische

Übungen in den Wechselbeziehungen zwischen Kunstformen und Lebensanschauungen verschiedener Zeitalter im Hinblick zur Moderne. Baugesinnung und kulturelles Verantwortlichkeitsgefühl. Stellungnahme zur Denkmalpflege und zu aktuellen Baufragen.

Lehrprogramm des sechsten Semesters (Sommer).
Spezialausbildung.

1. Stadtbau, Wohnungs- und Siedlungswesen in Übungen und Seminaren. Schulkonkurrenzen im Sinne Ostendorfs mit genauer Begründung der Resultate.
2. Konstruktionen schwieriger Gebäudeteile in Holz, Stein, Eisen, Beton, Glas. Statik. Fundierungen, Umbauten und Auswechslungen.
3. Seminar für die rechtlichen, wirtschaftlichen und sozialen Fragen des Faches. Mündliche und schriftliche Referate Der Architekt muß auch im öffentlichen Leben u. Berufskampf konkurrenzfähig mit dem Juristen werden!

Wahlfächer: Historische Stile, allgemeine Kunstgeschichte, Gartenbau, Denkmalpflege, Rekonstruktionen, Modellieren und Malen etc.

Nach jedem Semester soll ein Zeugnis nach einheitlicher Norm ausgestellt werden. Die Arbeit der sechs Halbjahre soll jede einzeln ein abgeschlossenes Ganzes bilden. (Kein Verschleppen der Entwürfe usw. in andere Semester!) Gleichartige Lehrgebiete müssen unter einer Oberleitung stehen, welche nach Bedarf von Assistenten unterstützt werden kann. Das Personal und die Kosten werden dadurch erheblich reduziert. Die Lehrer sollen auch über die gleichzeitigen Arbeiten ihrer Studenten in den anderen Fächern unterrichtet sein, damit die Ausbildung harmonisch bleibt. Durch die inhaltliche Abwechslung der Programme wird die Arbeitslust gesteigert. Die Schulzeit ist auf 3 Jahre beschränkt, um mit 21 Jahren Selbständigkeit und Verdienstmöglichkeit zu erreichen. Allerdings müssen die Ferien ganz erheblich gekürzt und der Unterricht intensiver gestaltet werden. Brauchbare kurzgefaßte Lehrbücher, wie sie heute mangeln, können viel Zeit ersparen. Das Diplom wird auf Grund der Semestralzeugnisse und einem Prüfungsentwurf ausgestellt. Eine ergänzende Weiterbildung bis zur selbständigen Berufsausübung soll sich je nach Neigung und Können — gegen Honorierung — folgendermaßen nach drei getrennten Richtungen an die Hochschule angliedern:

1. Künstlerische Fortbildung und Werkstättenarbeit in Meisterateliers.
2. Praxis bei Privatarchitekten und Unternehmern.
3. Ausbildung zum Verwaltungsbeamten in eigenen Lehrkursen und Staatsbüros zur Vorbereitung zum Staatsexamen.

Schlußwort

Nicht um den dargelegten Gedanken eine gute Lehre anzuhängen, sondern um die verachtete »graue Theorie« der Bauästhetik nochmals zu rechtfertigen und zu empfehlen, möchte ein kurzes Schlußwort wiederholt auf die große Bedeutung und hohe Verantwortung der Architektur der Gegenwart hinweisen, einige Haupthindernisse an der Entwicklung ihrer räumlichen Überzeugungskraft bezeichnen und zugleich für die Pflege raumkünstlerischen Anschauungsvermögens eintreten.

An der offenkundigen Mißachtung, welche der Bauästhetik von seiten der Laien sowohl als auch der Architekten — und oft gerade der bedeutenderen — im allgemeinen entgegengebracht wird, ist diese Wissenschaft zum guten Teil selbst schuld. Es ist auffallend, mit welcher Sorglosigkeit die meisten systematischen Ästhetiker bei Aufstellung ihrer Gesetze an der Baukunst vorbeigehen, ja dabei meist Theorien wählen, nach welchen die Architektur als freie Kunst überhaupt unmöglich werden müßte, statt umgekehrt von der Baukunst als Gegenstand auszugehen und nach deren Wesenheit die Theorie zu bilden. Man denkt dabei nur an die Malerei und Plastik, Poesie und Musik, bestimmt das Wesen des Ästhetischen ganz allgemein nach der Eigenart dieser Künste und stempelt dann — der einmal gefaßten Kunstdefinition zuliebe — die Architektur zu einer nur zwecklichen, dekorativen, unfreien oder anhängenden Kunst, einer Kunst zweiten Ranges.*) Im allgemeinen werden auch die Werke der Malerei, Musik usw. viel höher geschätzt als solche der Architektur, und mit einer gewissen Mißachtung der Baukunst selbst geht Hand in Hand eine Verkennung ihrer Ästhetik. Der unbefangen künstlerisch empfindende, denkende und schauende Gebildete sollte aber im Pantheon, in der Alhambra, in der Hagia Sofia, in der Kathedrale von Amiens oder in der Peterskirche zum mindesten ebenso stark und tief ergriffen werden wie von den Spinnerinnen des Valesques, dem Moses des Michelangelo, Goethes Faust oder Beethovens Symphonien. Es kennzeichnet eine vollkommene Entstellung ästhetischer

*) Schiller bezweifelte, ob die Architektur eine Kunst ist, weil sie kein Vorbild in der Natur habe, Krause stellte sie an die Seite der Turn-, Reit-, Fecht- und Schönschreibekunst!



Werte, wenn man heute im Maler und Bildner, ja noch mehr im reproduktiven Schauspieler und Sänger, sehr wohl den Künstler anerkennt und hochachtet; während man im Architekten oft nur den Techniker, der vielleicht nebenbei noch »flott« zeichnen kann, zu sehen gewohnt ist. Wenn jemand ein Gedicht vorträgt, ist man von diesem Kunstgenuß begeistert; gegen die tiefinnerlichen Raumwerte eines fränkischen Dorfes z. B. ist man dagegen im allgemeinen blind, sie sind bestenfalls ganz »nette Staffage«. Wie viel an wahrhaft hohen Genüssen entgehen dadurch dem Beschauer! Hier hat die Ästhetik einzusetzen und durch Aufklärung der etwas schwerer zugänglichen und verständlichen Raumschöpfungen unzählige von Schönheiten und Kunstwerten zu erschließen.

Die Architektur ist die universalste Kunst als Sammelgefäß aller Kunstzweige, als Mutterschoß aller anderen Künste. Wenn sie ein zeitgenössischer Maler witzig mit einem Kübel, worin der Baum der Kunst wachsen müsse, bezeichnete, so hat er mit diesem leise ironisierenden Wort doch die Bedeutung der Architektur richtig geahnt. Die Plastik und Malerei betätigt sich an ihr oder gebraucht sie als Hintergrund. Die Poesie, Musik, Tanzkunst und Schauspielkunst bedarf ihrer Räume und tritt so in engste Wechselwirkung mit ihr. Ohne Architektur wäre jeder anderen Kunst der Boden entzogen. Wo sollte der Maler seine Bilder hinmalen, der Bildner seine Statuen aufstellen, der Musiker seine Töne zu Gehör bringen, der Dichter seine Menschenschicksale darstellen ohne die Baukunst? Daß diese hierbei nicht nur Dekoration, etwas Angehängtes oder reines Zweckgebilde, sondern eine freie, hohe und wesensstarke Kunst ist, bedarf keiner Rechtfertigung mehr. Auf allen Höhepunkten einer Kunstentwicklung — so besonders im Mittelalter — standen Malerei und Plastik bis zu hohem Grade sogar im Banne der Architektur. Und diese teilweise Ein- und Unterordnung der Maler und Bildner gereichte ihren Schöpfungen sicher nicht zum Nachteil, verhalf dem ganzen Zeitstil im Gegenteil zu einer Einheit und Geschlossenheit, die gerade durch die wunderbare Hierarchie aller Künste unter der Vorherrschaft der Baukunst sich zu einem unaustilgbar ewigen Monument menschlicher Größe und Kultur steigerte. Die Zeiten der künstlerischen Zersplitterung und Überproduktion — wie auch die jüngste Vergangenheit — bedürften zu ihrer inneren Sammlung und Gesundung vielleicht nichts so sehr wie: Hierarchie unter die Architektur. Ruskin sagte: »Ich bin der Überzeugung, daß die Architektur der Anfang aller Kunst sein muß, und daß die andern Künste ihr folgen müssen nach Zeit und Ordnung. Und ich glaube, daß das Gedeihen unserer Maler- und Bildhauerschulen in erster Linie von dem Gedeihen unserer Architektur abhängig ist. Alle Künste müssen solange im Schwächezustande verharren, bis diese bereit sein wird, die Führung wieder zu übernehmen.« (Aus H. Muthesius »Stilarchitektur und Baukunst« 1901 S. 66.)

Damit übernehmen die Baukunst und ihre Anwälte aber auch eine ungeheuere Verantwortung. Die Architektur — auf der einen Seite schwer verständlich, von verborgenem Wesen und nicht unbestrittener Herkunft — will doch gerade auch den Laien als Richter und Interessenten an ihrem Werte und ihrer Mannigfaltigkeit. Die monumentalen Eindrücke der Architektur sind jedem sichtbar, alles überragend, von erhabener Wirkung und dabei mit dem Leben innig verwachsen. Sie sprechen auf offenem Markt zu jedermann.*) Ihre Räume sind Schauplatz, Vorbild und Lenker der menschlichen Gedanken, Erregungen und Taten — ein Stück Menschenleben selbst. Als Wohnung wie als Gottestempel, als Werkstatt wie als Vergnügungsraum, als Richtplatz wie als Erziehungsstätte spricht die Raumkunst zum Menschen. Deshalb trägt der Architekt nicht nur seinem Auftraggeber, sondern auch einem Teil der Welt gegenüber eine große Verantwortung. Ein Bauwerk ist nicht von heute auf morgen zu ändern wie ein dichterisches Manuskript oder ein Bild auf der geduldigen Leinwand. »Der Bauende soll nicht herumtasten und versuchen; was stehen bleiben soll, muß recht stehen, und wo nicht für die Ewigkeit doch für geraume Zeit genügen. Mag man doch immer Fehler begehen, — bauen darf man keine.« (Wilhelm Meisters Wanderjahre, Cotta, Bd. 18, S. 272.) Eine futuristische Symphonie braucht man nicht aufführen, viel weniger muß man sie anhören, ein Gedicht muß nicht unbedingt gelesen, eine Theateraufführung nicht besucht werden. Ein Gebäude muß man jedoch ansehen, ob es gut oder schlecht ist, einen Platz muß man auf sich wirken lassen, und wenn er allen ästhetischen Forderungen Hohn spricht. Eine Straße ist nicht ohne weiteres wieder niederzulegen und eine andere an deren Stelle neu aufzubauen. Monumentalbauten, in welchen Millionen angelegt sind, bleiben unauslöschliche Zeugen und Prüfstein einer Zeit. Im Stadtbau sind alle Wesenseigenschaften der Baukunst im höchsten Maße verkörpert, und eine Stadt ist das ausdrucksvollste Dokument der Menschheitsgeschichte überhaupt. Sind diese Kulturdenkmale schlecht, so werden sie auch fortzeugend einen negativen Einfluß ausüben. Ihre Unterschätzung ist von weittragendster — nicht nur künstlerischer, sondern auch ethischer — Bedeutung.

Wie die Baukunst einen wichtigen Teil der gesamten Geisteskultur darstellt, so ist die Schätzung des Architektenstandes von hervorragendem Einfluß nicht nur auf die Kunst, sondern auch auf die ganze Volks- und Nationalbildung. Es ist ein bedenkliches Zeichen, wenn man einen Rubens

*) Dies gilt im allgemeinen freilich nur von Aussenräumen. Die Innenräume bestimmter einzelner Künstler sind leider manchmal ganz unzugänglich. So muß man es z. B. tief bedauern, daß Bruno Pauls herrlichste Schöpfungen für die Allgemeinheit nicht existieren. Wie viel wichtiger wären solche Eindrücke für die moderne Lebenskultur als z. B. hundert Rubensbilder in der Münchener Pinakothek.

nach Millionen wertet, während man unersetzliche Raumwerte – wie z. B. bei der städtebaulichen Neugestaltung Roms – der Zerstörung preisgibt. Für Bilderankäufe wurde vom Staate ungleich mehr ausgegeben als für die Pflege künstlerischer Architektur. Die Geschmacksbildung des aufstrebenden Volkes sollte aber gerade an der allen sichtbaren Baukunst einsetzen. Es ist ein längst erkannter Mißstand, daß jährlich viele Tausende von guten architektonischen Kräften sich um ein paar Wettbewerbspreise von etlichen tausend Mark bewerben; während die überwiegende Mehrzahl Bauten immer noch von künstlerisch ungebildeten Spekulanten hergestellt wird. Wie viel Energie und wahres Künstlertum wird so auf der einen Seite vergeudet; während auf der andern Seite Wucher- und Spekulantentum der Physionomie der ganzen sichtbaren Welt ihren banalen Stempel aufdrücken dürfen. Freilich, wer heute bauen und Geld verdienen will, darf seine Zeit unter keinen Umständen mit »Raumkunst« vertrödeln. Protektion ist das Schlagwort; und dahinter stehen sehr oft künstlerische Gleichgültigkeit, Skrupellosigkeit und ästhetische Unbildung.

Mit ein Haupthinderungsgrund an einer Gesundung auf diesen so umfassenden und tief ins Menschenleben eingreifenden Gebieten, an welchen so viel Verantwortung hängt, ist auch der, daß den breiten Massen das Interesse und der Sinn für das Räumliche noch zu sehr fehlen. In Zeiten hoher Wohnkultur hatte das Laienelement, das ganze Volk, am Baue von Stadt und Haus mitgewirkt – aber nicht durch Besserwissen, Kritisieren, Vorschriften und kunstwidrige Sonderwünsche gegenüber den anerkannten Baumeistern, sondern durch Einigkeit, Kulturbewußtsein, Stilempfinden, Kollektivgeist und Gesinnungstüchtigkeit. Nur auf solcher Resonanz konnten jene herrlich geheimnisvollen Raumsymphonien der Architektur, (»tutta quella musica«) zum Klingen gebracht werden, wie sie in alten Städten auf jeden Empfänglichen noch immer und unvergänglich ihren Zauber ausüben. Möge der echte Heimsinn und das Zusammengehörigkeitsgefühl auch hier erstarken! Nicht etwa mit großem Geldaufwand allein ist etwas zu erreichen, sondern vor allem durch Erziehung zu räumlichem Architekturempfinden.

Die Leichtigkeit und Vielseitigkeit der modernen Reproduktionsverfahren haben, neben unbestreitbar großen Vorteilen für die Baukunst, bei vielen den Sinn für das Raummäßige sehr beschränkt. Man lernt die Raumkunst so mehr und mehr aus Bildern kennen, und das dreidimensionale Empfinden verkümmert. Ch. T. Weinling schrieb im Jahre 1782 in seinen »Briefen über Rom« (S. 6): »Die Empfindung des Schönen sich zu erwerben, und die Regeln der Schönheit, die größtenteils ohne Anschauen gar nicht verstanden werden können, mit dem Kupfer in der Hand zu studieren, sind sehr verschiedene Dinge. Die Gebäude selbst verhalten sich zu ihren Abbildungen noch kaum, wie Statuen und Gemmen zu den besten Zeichnungen,

die davon gemacht wurden, sich verhalten. Nur allein anschauende Betrachtung, fortgesetzte unermüdliche Untersuchung, nähere Durchforschung .... kann zu richtiger und bestimmter Empfindung des Schönen in der Baukunst.... uns leiten.« H. Riegel schrieb 1875 in seinem »Grundriß der bildenden Künste« (S. 324): »Wollte man die Denkmäler nach den Abbildungen beurtheilen und in seinem Studierzimmer behaglich sitzenbleiben, so würde man sofort der größten Unsicherheit und der ungenügendsten Mangelhaftigkeit anheimfallen: man muß nothwendig mit eigenen Augen sehen. Und wenn man allenfalls auch Bauwerke aus gründlich gearbeiteten, architektonischen Aufnahmen annähernd beurtheilen kann, so fehlt doch auch hier der durch Nichts zu ersetzende, auf der räumlichen Ausdehnung und den räumlichen Verhältnissen beruhende Gesamteindruck.« Die Technik graphischer Kunstanstalten der Gegenwart bringt es mit sich, daß täglich die Bilderaufnahmen zahlreicher Zeitschriften am Auge des Architekten vorbeiziehen, die alle von einem möglichst günstigen Punkte, womöglich noch mit Baum- oder Vedutenumrahmung, aufgenommen sind. Schon die Auswahl dieser Bilder nach malerischen Gesichtspunkten ist ein Argument dafür, daß die Aufnahmefähigkeit für das Bildmäßige mehr ausgebildet und höher eingeschätzt wird als der Sinn für die allseitig räumliche Kunst.

Die Literatur über Architektur besteht heute recht oft nur aus Bilderbüchern mit einigen begleitenden Worten. Wie viele »Architektur«-Verlagsanstalten verlegen grundsätzlich nur Bilderwerke. Diese Verflachung des Dreidimensionalen zum Zweidimensionalen ist dem Auge und Empfinden des heutigen Raumkünstlers leider meist schon zur zweiten Natur geworden. Er identifiziert in hohem Grade Raum und Fläche, und damit muß in der Architektur mehr und mehr die eigentliche Würze, die »Pointe« verloren gehen. Jakob Burckhard schrieb in der Vorrede zu seinem »Cicerone«: »Bei der Architektur habe ich mich nur im seltensten Falle der Kupferwerke und Abbildungen bedient. Es bleibt bedenklich, auch nach den besten Abbildungen auf den Eindruck zu schließen, den das Nichtgesehene vermutlich machen müsse.«*) So ein Kunstverständiger im Jahre 1855! Die Gegenwart ist stolz auf die billigen, herrlichen und unzählbar vielen Reproduktionen und Zeitschriften, in denen jede Dorfkapelle zweidimensional registriert ist, ahnt aber kaum, was sie dagegen verloren hat.

An den Architekturschulen wird meist schon beim Beginn des Entwerfens daran gedacht, von welchem Punkte die obligatorische Perspektive zu machen sein werde; denn dieses Gemälde wird ja der Trumpf der ganzen Arbeit sein, und seine malerischen Qualitäten beeinflussen die Zensur am allermeisten. Man glaubt noch ein übriges zu tun, wenn man zugleich von

*) Siehe auch Seite 140.

mehreren Punkten nicht nur ein Bild, sondern gleich zwei und drei im Kopfe hat. Oder man macht beim Entwurf eines Platzes z. B. eine lochartige Erweiterung nach einer Seite hin, weil man auch von hier eine Perspektive malen will und dazu einen Standpunkt, von dem aus sich alles recht malerisch gruppiert, braucht. Ist es überhaupt unmöglich, einen in Wirklichkeit bestehenden Augpunkt anzunehmen, so konstruiert man auch wohl die Perspektive von einem nur gedachten Punkt aus, wenn nur ein nettes Bild dabei herauskommt. Besteht darin die Stärke und der Maßstab des raummäßig Architektonischen? Das Perspektivezeichnen darf man gewiß nicht in Bausch und Bogen verdammen,*) jedoch unter allen Umständen ist die bloß technische, aus wahrhaft räumlicher Vorstellung konzipierte Zeichnung einer durch die Schwesterkunst der Malerei verwässerten Perspektive vorzuziehen. Ganz verderblich ist aber das Entwerfen nach solchen für die perspektivische Darstellung schon vorher ausgewählten Gesichtspunkten — um so mehr, wenn diese Augpunkte in Wirklichkeit nicht einmal vorhanden sind. Ein so geschulter Architekt sieht überall nur Bilder, nirgends Räume. Am liebsten durchstreift er mit dem Kodack das Land und bannt auf seinen Studienreisen alle Räume auf die Platte. Wenn er zu Hause dann seine Photographien betrachtet, ist sein Raumeindruck — wenn er überhaupt einen solchen gehabt hat — ein Bildeindruck geworden.

Eine bedeutende Verbesserung bei den architektonischen Lehrvorträgen mit Lichtbildern wäre die Vorführung beweglich kinematographischer Aufnahmen statt der starren Projektionsbilder. Durch die Tatsache, daß die Kinematographie den Raum von einem festen Standpunkt aus gleichsam optisch abtasten kann, würde die allseitig räumliche Vorstellung stark unterstützt werden. Ein Ideal stellt freilich diese Methode auch nicht dar, und niemals kann eine Bilderfolge den wirklichen, künstlerischen Raumeindruck voll ersetzen. Abgesehen von der veränderten Farb- und Oberflächenwirkung der Raumschale, abgesehen ferner von der verloren gegangenen Freiheit des Beschauers, bald vor- bald zurückzutreten, hier länger dort kürzer zu verweilen,

*) Siehe: »Stadtbaukunst alter und neuer Zeit, Heft 2, 1920«: Was ist Perspektive? — Wenn eine Leiche ein Auge zukneift. Der Architekt des Mittelalters konnte bauen, weil er nicht darstellende Geometrie und Perspektive zeichnen konnte. Die Baukraft verließ den mittelalterlichen Architekten in dem Maße, in dem er dem aufkommenden Wissenschaftsfimmel erlag. Wozu überhaupt die Frage nach »Richtigkeit«! Kunst ist kein Einmaleins. Und Bilder können wunderbar sein und total »falsch«; ja, sie müssen es sein. Das tote Kuhauge »sieht« »richtig«; es hat einen »Augenpunkt« und vor allem: es ist ein Auge. Wie sieht nun aber die lebende Kuh mit ihren beiden nach zwei verschiedenen Seiten gehenden Augen? Was der Kuh recht ist, ist dem Menschen billig. Seine Augen sind zwar nach vorn gerichtet, aber es sind doch zwei und dazu in ständiger Bewegung, — Kurz und gut: hat neben anderem wissenschaftlichen Kram die Perspektive den mittelalterlichen Architekten zu Grunde gerichtet, so wollen wir als größtes Hemmnis zum Bauen sie zuerst zum alten Plunder werfen. Zeichnen als Ding für sich ist krassester Gegensatz zum Bauen. Wir zeichnen unsere Absichten, wie es uns gerade paßt, — auch mal perspektivisch.

diese oder jene Blickfolge nach Belieben und in selbstgewählter Reihenfolge zu wiederholen usw., ist bei der kinematographischen Vorführung einer Raum-folge der *Raum beweglich* und das *Auge fest* gebunden; während in Wirklichkeit bei der künstlerischen Wahrnehmung der Raum fest und das Auge beweglich ist. Das letztere ist selbstverständlich durchaus nicht gleich-gültig. Immerhin wäre es schon ein großer Fortschritt, wenn man bei Licht-bildervorträgen an den Architekturschulen den Kinematograph einführen und die Projektion von Bildern unterlassen würde.

Ein weiteres Hemmnis für die Entwicklung des Raumsinnes liegt darin, daß der junge Architekt immer nur auf der zweidimensionalen Fläche, auf dem *Reißbrett* gezeichnet hat, bis er sein räumliches Empfinden überhaupt einmal erproben kann, bis er die Dreidimensionalität seines eigentlichen Arbeitsfeldes erst verspüren darf. Auf dem Reißbrett wird eine künstlerisch heterogene Sprache wie im allseitigen Raume gesprochen. Karl Henrici sagte von der alten Architektur: »Dadurch, daß man sich nicht vorher belog mit schönen auf das Papier gezauberten Figuren und Bildern, sondern daß man direkt in den Raum, in die Natur hinein seine Formen dichtete, seine Straßen-linien zog und seine Platzgrößen abschritt, arbeitete man urwüchsiger und brachte es fertig, daß alles zu seiner glücklichsten Wirkung kam.« (»Bei-träge zur praktischen Ästhetik im Städtebau« 1904, S. 14.) Man sollte an den Fachschulen wenigstens einen großen veränderlichen *Versuchsraum* zur Verfügung haben. (Siehe letztes Kapitel.) Man könnte die verschiedensten Studien über Beleuchtung, Tür- und Fenstergrößen, Möbelstellungen etc. machen und hätte immer die vergleichende Kontrolle zwischen Raum und Zeichnung, die so ungemein wichtig ist, vor Augen. Die analytische Tätigkeit, einen fertigen Bau in seinen einzelnen Darstellungsebenen festzulegen, muß immer mit der synthetischen Arbeit Hand in Hand gehen, aus den Rissen, Schnitten und Ansichten das Raumganze zu rekonstruieren. In diesem Sinne müßten auch immer und immer wieder gute Straßen- und Platzräume an Hand ihrer orthogonalen Wandansichten betrachtet und studiert werden. Aus der bloßen Anschauung könnten dann die Raumwände und Grundrisse auf-gezeichnet und nach der Wirklichkeit korrigiert werden. Die Übung und Ausbildung der Phantasievorstellung der dritten Dimension aus den räum-lichen Potenzen rein technischer Zeichnungen ist ungleich wichtiger als die raumvernichtende Umänderung architektonischer Dimensionalität in eine ganz andere Kunstgattung und Auffassung, nämlich Graphik und Malerei.

Die Beschäftigung mit *historischen* Stilen beansprucht an den Hoch-schulen viel zu viel Zeit und Interesse gegenüber wichtigeren Studien. *Der Sinn des angehenden Architekten sollte vor allem auf das räumliche, nicht so sehr zeichnerische und rein historische Wesen seiner Kunst gelenkt werden.*

Für den ausschließlich und stark räumlich empfindenden Architekten ist es bedauerlich, daß er sein Können nur auf dem Umweg des Zeichnerischen und Malerischen zeigen darf und so heute mit dem graphischen Künstler in Konkurrenz treten muß, der ihn durch sein bestechendes Bild — besonders beim Laien — leicht aus dem Felde schlägt. Diese Notwendigkeit ertötet dann meistens das eigentliche raumschöpferische Talent schon im Werden oder hemmt es in jedem Falle ganz erheblich in seiner Entwicklung. Wenn heute ein »künstlerisch befähigter« Architekt gesucht wird, so meint man damit gewöhnlich einen »flotten Zeichner«, also einen graphischen Künstler und keinen Raumkünstler. Und diese Auffassung herrscht wohl auch bei öffentlichen Wettbewerben vor. Denn wenn der Bewerber sich nicht schon auf den ersten Blick als graphischer Künstler legitimiert, ist er von vornherein schon durchgefallen. Ein stark räumlich Empfindender wird aber im Gegenteil auf der Fläche etwas befangen sein, er wird gar nicht zeichnerischen und malerischen Effekten nachgehen können, wenn er ehrlich den Bau als Raumgebilde im Kopfe hat. Daher kommt es auch, daß oft die Bauten hervorragender Zeichner in der Ausführung so sehr enttäuschen, daß räumlich alles auseinanderfällt, was auf der Zeichnung so bestechend war; während umgekehrt die Handzeichnungen bedeutender Raumkünstler effektlos, ja oft nüchtern und unscheinbar aussehen. Palladio hat schlecht gezeichnet. Neumann war ein schlechter Zeichner und von den Handzeichnungen aus dem bekannten Skizzenbuch ist nicht eine von seiner Hand. G. Seidl zeichnete auffallend effektlos. (Die Köderzeichnungen mit der raffinierten Licht- und Schattenverteilung, den einrahmenden Baumästen usw. werden vom »Bureau», d. h. von Kunstgewerblern und Malern gemacht). Übrigens hat sich schon Alberti gegen die irreführende Schattierung der Fassadenaufrisse ausgesprochen. Sie streue dem Laienpublikum nur Sand in die Augen und lenke den Sinn vom eigentlichen Wesen der Architektur ab. Und Leonardi da Vinci war noch schärfer in seinem Urteil, indem er die für den Bauherrn bestimmten Köderperspektiven als die Arbeit eines Narren, der für Narren arbeitet, bezeichnete. Im fertigen Bau sieht man nichts mehr von all den virtuosen Bildern, die schon bei der Konzeption oft Selbstzweck statt Mittel zum Zweck waren. Die Raumkunst soll eben nicht in Bildern bei Architekturausstellungen und Wettbewerben, sondern in der räumlichen Welt wirken.

Vielleicht liegt in all diesen Mißständen, deren Aufzählung sich leicht noch um andere vermehren ließe, mit ein Hauptgrund, warum die Architektur so schwer und lange um ihren einheitlichen Ausdruck und Zeitstil zu kämpfen hat. Der Raumsinn ist heute der am wenigsten entwickelte von allen künstlerischen Fähigkeiten. »Die künstlerische Fähigkeit, mit der die alten Dome rechneten, ist heute nahezu erloschen. Die Menschen unserer

Zeit pflegen vom Erlebnis alter Räume eben das Räumliche nicht zu behalten.« (Wilh. Pinder: »Deutsche Dome des Mittelalters« 1910, S. V.) Hier vor allem hat die ästhetische Einsicht und Bildung einzusetzen. Sie wäre praktisch gepflegt auch an den Schulen ungleich wichtiger als graphische Fertigkeiten und äußerlich historische Stillehren. Die Bauästhetik zeigt die immer und überall gültigen Gesetze, wie sie bei jeder Architekturbetrachtung und Schöpfung anwendbar sind, auf. Sie gewährt jedem Werk der Baukunst gegenüber eine gewisse objektive Sicherheit und Befriedigung des Urteils und Verstehens. Während die Kunstgeschichte nur über zeitliche und ständig wechselnde Erscheinungen Aufschluß geben kann, wendet sich die Ästhetik schon von vornherein nur an das Ewiggültige, Allgemeinmenschliche, allen Verständliche und über allen Zufälligkeiten stehende innerste Wesen am Kunstwerk. Wohl werden sich die ästhetischen Prinzipien der Architektur — mit der Zeit gehend — immer erweitern und vertiefen müssen, doch die fundamentalen, räumlichen Grundgesetze der Bauästhetik, wie sie aus der künstlerischen Erfahrung und Wahrnehmung hergeleitet sind, werden immer bestehen bleiben. Sie sollen auch für die Zukunft die Kunstübung leiten und vor Übergriffen und Abwegen bewahren. Und sie können es auch, ohne deshalb ein Programm für irgendeine Propaganda werden zu müssen, wenn nur erst wieder eine ehrliche künstlerische Gesinnung geweckt ist. Darin besteht zugleich ein produktiver Wert der Architekturästhetik, welche zu Unrecht verkleinert und unterschätzt wird. Möge sie mehr Beachtung und Pflege finden. Sie ist die Theorie der lebensvollsten und universalsten, der notwendigsten und verantwortungsvollsten Kunst, welche keine geringere Aufgabe hat als die ganze sichtbare Welt zu gestalten.

Vom gleichen Verfasser:

REFORMENTWURF ZUR EINHEITLICHEN ORGANISATION DER HOCHBAUSCHULEN

VERLAG GEORG D. W. CALLWEY
MÜNCHEN 1921

Preis broschiert Mk. 3.50

Die Broschüre nimmt Stellung zu den gegenwärtigen Reform=bestrebungen im Erziehungswesen des Hochbaues und behandelt die Beziehungen der niederen und höheren Schulen untereinander im Hinblick auf das praktische Bauwesen. Aus dem Wesen der Architektur werden ausführliche Lehrprogramme entwickelt für die »Bau=handwerkerschule«, die »Baumittelschule« und die »Bauhochschule«.

ERZIEHUNGSREFORM DES GYMNASIONS

VERLAG THÜRINGER VOLKSBUCHHANDLUNG
JENA 1921

Preis circa Mk. 3.50

In gedrängter Form wird hier der Weg gewiesen zu einer Erziehungs=methode, wie sie in den ursprünglichen Veranlagungen des Menschen begründet liegt. Letzte Kulturwerte dienen als Aus=gangspunkt und zugleich als Ziel für den Bildungsgang und die gleichmäßige Entwicklung aller höheren menschlichen Fähigkeiten des Verstandes, der Seele und des Sinnes.

In Vorbereitung:

THEORIE DER BAUKUNST

VON

HERMAN SÖRGEL

*

Zweiter Band:

ARCHITEKTUR-GESCHICHTE

Dieses Buch soll im Anschluß an die Ästhetik eine von den üblichen Kunstgeschichten vollkommen abweichende Entwicklungsgeschichte des räumlichen Grundempfindens aller Zeiten und Völker — angefangen von Altperu und Indien bis zu den modernen Wolkenkratzern — werden. Er möchte nicht bauliche Bilder und Photographien, sondern Räume und Raumwerte — nicht so sehr historisches Wissen wie vielmehr künstlerisches Erleben vermitteln. Diese »Architekturgeschichte«, welche für den werdenden und schaffenden Architekten gedacht ist, muß eine grundsätzlich andere sein, wie für den Kunstwissenschaftler und Museumsbeamten. Nicht auf wissenschaftliche Analysen und Einzelheiten, sondern auf künstlerische Synthesen und Raumwerte kommt es hier an. Ein reiches Planmaterial — nach einheitlichen Gesichtspunkten neu angefertigt — soll die Entwicklungen besonders anschaulich machen und so auch auf das heutige raumkünstlerische Schaffen praktisch fruchtbringenden Einfluß üben.



